

# CONTRAPUNTO SACRO-VOCAL DEL SIGLO XVI, EL ESTILO DE PALESTRINA

Un análisis comparativo de los textos más representativos

Juan Camilo Toro Echeverri

Universidad EAFIT

Departamento de Música

2012

# CONTRAPUNTO SACRO-VOCAL DEL SIGLO XVI, EL ESTILO DE PALESTRINA

Un análisis comparativo de los textos más representativos

JUAN CAMILO TORO ECHEVERRI

Tesis de grado presentado como requisito para optar al título  
de Maestro en Teoría de la Música

Asesor: GUSTAVO YEPES

MEDELLÍN

Universidad EAFIT

Departamento de Música

2012

*Sin lugar a duda, a mis padres; quienes han apoyado todo lo que he emprendido en mi vida,  
sin importar lo extraño e incoherente que les haya parecido.*

## **AGRADECIMIENTOS**

**Al Maestro Gustavo Yepes**

**A la Maestra Cecilia Espinosa**



## CONTENIDO

### 1. INTRODUCCIÓN 11

- 1.1 Objetivo general 13
  - 1.1.2 Objetivos específicos 13
- 1.2 Justificación 14
- 1.3 Hipótesis 15
- 1.4 Metodología 16
- 1.5 Presentación del problema 17

### 2 JOHANN JOSEPH FUX, THE STUDY OF COUNTERPOINT FROM GRADUS AD PARNASSUM 19

#### Contrapunto en dos partes

- 2.1 Primera especie en dos partes 23
  - 2.1.1 Octava battuta o thesis 26
  - 2.1.2 Unísonos 28
- 2.2 Segunda especie dos partes 29
  - 2.2.1 Tres notas contra una 33
- 2.3 Tercera especie en dos partes 34
- 2.4 Cuarta especie en dos partes 38
  - 2.4.1 La Resolución de las disonancias 39
    - Resolución de las disonancias cuando el *cantus firmus* se encuentra en la voz superior 41
    - Sobre las disonancias que resuelven de manera descendente 42
- 2.5 Quinta especie en dos partes 45

#### Contrapunto en tres partes

- 2.6 Primera especie en tres partes 49
- 2.7 Segunda especie en tres partes 59
- 2.8 Tercera especie en tres partes 62
- 2.9 Cuarta especie en tres partes 65
- 2.10 Quinta especie en tres partes 70

## **Contrapunto en cuatro partes**

- 2.11 Primera especie en cuatro partes 72
- 2.12 Segunda especie en cuatro partes 78
- 2.13 Tercera especie en cuatro partes 80
- 2.14 Cuarta especie en cuatro partes 83
- 2.15 Quinta especie en cuatro partes 86
- 2.16 Conclusiones sobre el texto de fux 87

### **3 DIEHER DE LA MOTTE, CONTRAPUNTO 90**

- 3.1 Introducción al estilo 93
  - Principio de varietas 93
  - En referencia a la toma de ejemplos 94
  - Material tonal 94
- 3.2 Características generales del estilo 97
  - Tratamiento de los saltos 100
  - El Tritono 101
- 3.3 Consonancias y disonancias 103
  - Disonancia de paso tipo 1. 104
  - Disonancia de paso tipo 2. 104
  - Disonancia de paso tipo 3. 105
  - Disonancias en tiempo fuerte 105
- 3.4 Notas negras 111
  - Estudio sobre grupos de varias negras 113
  - Condiciones para el uso de pares de negras 118
  - Bordaduras 119
  - Saltos en negras 122
  - Cambiata 123
  - Observaciones finales sobre el tratamiento de negras 124
- 3.5 Cadencias en dos voces 124
- 3.6 Josquin como músico de expresión moderna 126
- 3.7 Estilo palestrina: polifonía vocal clásica (1570) 128
- 3.8 Conclusiones sobre el texto de diether de la motte 137

#### **4 ROBERT GAULDIN, A PRACTICAL APPROACH TO SIXTEENTH-CENTURY COUNTERPOINT 141**

- 4.1 Contextualización histórica 142
  - Modos Eclesiásticos 142
- 4.2 Características melódicas 144
- 4.3 Características rítmicas 148
- 4.4 Textura en 2 voces con notas blancas 150
- 4.5 Intervalos armónicos consonantes 152
  - 4.5.1 Otras reglas que nos menciona el autor 153
- 4.6 Disonancias con notas blancas 154
- 4.7 Imitación en dos partes 156
- 4.8 Escritura en notas negras 158
  - 4.8.1 Cambiata 159
  - 4.8.2 Distribución del texto en notas negras 162
- 4.9 Textura en dos partes con notas negras 163
  - 4.9.1 Notas negras como disonancias 164
  - 4.9.2 Otros aspectos de la textura en dos voces 166
- 4.10 Textura en tres partes con notas blancas 168
  - Conducción de voz para intervalos consonantes 169
  - Disonancias con notas blancas 172
- 4.11 Cadencias en textura tres partes, otras disonancias con notas blancas 172
  - Otras disonancias con notas blancas 174
- 4.12 Textura en cuatro partes, consideraciones generales del estilo familiar 176
  - Formulas cadenciales 177
- 4.13 Práctica común (familiar style) 179
- 4.14 Imitación y entradas para la textura en dos partes; técnica del *cantus firmus* 181
- 4.15 Conclusiones sobre el texto de Gauldin 185

#### **5 KNUD JEPPESEN, COUNTERPOINT: THE POLYPHONIC VOCAL STYLE OF THE SIXTEENTH CENTURY 188**

- 5.1 Aspectos técnicos 206
  - 5.1.1 Notación 206
  - 5.1.2 Modos Eclesiásticos 207
- 5.2 Características melódicas 215

5.3	Características melódicas de los grupos de negras	218
5.4	Armonía	229
5.5	Primera especie en dos partes	231
5.5.1	Contrapunto	233
5.6	Segunda especie en dos partes	234
5.6.1	Contrapunto	235
5.7	Tercera especie en dos partes	237
5.7.1	Contrapunto	241
5.8	Cuarta especie en dos partes	243
5.9	Quinta especie en dos partes	246
5.9.1	Contrapunto	254
5.10	Contrapunto libre en dos partes	258
5.11	Sobre la asignación de texto	266
5.12	Imitación	269
5.13	Primera especie en tres partes	275
5.14	Segunda especie en tres partes	277
5.15	Tercera especie en tres partes	278
5.16	Cuarta especie en tres partes	279
5.17	Quinta especie en tres partes	281
5.18	Imitación	282
5.19	Primera especie en cuatro partes	283
5.20	Segunda especie en cuatro partes	284
5.21	Tercera especie en cuatro partes	284
5.22	Cuarta especie en cuatro partes	285
5.23	Quinta especie en cuatro partes	286
5.24	Imitación	287
5.25	Conclusiones del texto de Jeppesen	289
<b>6</b>	<b>ANÁLISIS DE LA MISA: “ECCE SACERDOS MAGNUS” PESTRINA</b>	<b>292</b>
6.1	I. Kyrie	292
6.2	II. Christe	298
6.3	III. Kyrie	303
6.4	IV. Gloria	309
6.5	V. Quitolis	318
6.6	VI. Credo	326
6.7	VII. Crucifixus	333
6.8	VIII. Et Iterum Venturus	336

- 6.9 IX. Sanctus 341
- 6.10 X. Pleni Sunt Coeli 344
- 6.11 XI. Osana 346
- 6.12 XII. Benedictus 347
- 6.13 XIII. Osana 349
- 6.14 XIV. Agnus Dei I 352
- 6.15 XV. Agnus Dei II 355
- 6.16 XVI. Agnus Dei III 355

## **7 CONCLUSIONES 360**

- 7.1 Principales reglas idiomáticas 366

## **8 BIBLIOGRAFÍA 373**

## RESUMEN

Este trabajo recopila y resume de manera efectiva, concisa y clara, los textos de contrapunto basados en el estilo del siglo XVI de los autores Fux, De la Motte, Gauldin y Jeppesen, con el objetivo de realizar un análisis comparativo de los textos académicos más representativos sobre el contrapunto del siglo XVI, para adquirir los conocimientos necesarios y así poder ofrecer unas conclusiones que permitan una correcta escritura estilística.

## 1. INTRODUCCIÓN

En la siguiente investigación, veremos cómo cuatro de los textos más representativos del contrapunto del siglo XVI son analizados en profundidad y ofrecidos a manera de resumen. Hablamos específicamente de los textos de Joseph Fux, *Gradus ad parnassum*, Diether de la Motte, *Kontrapunkt*; Robert Gauldin, *Sixteenth- century Counterpoint* y Knud Jeppesen *Kontrapunkt (vokalpolyfony)*.

Para el texto de Fux, veremos cómo la intención del autor de plantear el libro a manera de diálogo entre el maestro, Palestrina, y el alumno, el mismo Fux, es netamente pedagógica, de acuerdo con una tradición de entonces. Discutiremos diferentes problemas y visiones de este texto; el cual, al ser tomado como base de trabajos posteriores, postergó los errores del mismo al no diferenciar claramente el contrapunto contemporáneo de Fux y el del siglo XVI que proponía estudiar.

El texto de De la Motte, el cual desafortunadamente está nefastamente traducido al español, nos ofrece una visión histórico-evolutiva de los elementos contrapuntísticos; el texto profundiza en el idioma musical de Josquin para luego analizar los cambios que Palestrina hizo al estilo del citado compositor para desarrollar el suyo. Lo más interesante de este análisis es la conclusión de que Palestrina, en lugar de añadir elementos al estilo, lo que hizo fue restarle ciertas libertades asociadas con el estilo franco- flamenco, para lograr elevar aún más el idioma de este siglo.

En el trabajo de Gauldin se propone cubrir los elementos básicos del contrapunto en el menor tiempo posible, para abarcar otros más profundos; sacrifica así muchas veces, en los temas fundamentales, claridad y profundidad. Veremos cómo el libro sí toca temas posteriores que no se han visto en trabajos antes citados de los demás autores; pero se mostrará cómo la presión que se pone el autor para abarcar lo básico en poco tiempo desemboca en una carencia de bases y claridad que no deberían ser aceptados por los críticos y estudiosos, dado que, en los detalles está la esencia del estilo.

El texto de Jeppesen será la piedra angular de esta investigación; no sólo se hará referencia al libro de contrapunto "*Kontrapunkt (Vokalpolyfoni)* 1939", sino también a su trabajo sobre el manejo de la disonancia. Como veremos en el análisis de sus textos, la profundidad del trabajo "*The Style of Palestrina and the Dissonance*" es una obra obligada para aquellos que realmente deseen profundizar en este estilo y sobre todo en el análisis puntual y detallado del mismo. El libro de contrapunto "*Kontrapunkt (Vokalpolyfoni)* 1939", que será trabajado a fondo en esta investigación, es la aproximación pedagógica de este autor como consecuencia de la importantísima influencia de su trabajo anterior. Estos dos libros condensan, profundizan y resumen el estilo de Palestrina y se convierten entonces en uno de los aportes más importantes a la historia del estudio del contrapunto.

Era la intención inicial del autor de esta investigación incluir también los textos de Luigi Cherubini y Harold Owen; pero luego de proceder a analizarlos y resumirlos, su contenido y conclusiones hacían realmente más alusión al contrapunto del siglo XVIII que al del siglo XVI y fueron descartados de la edición final de este trabajo.

Una vez cubiertos estos importantes textos, se ofrecerá un modelo de análisis estilístico basado en las conclusiones extraídas del estudio de los trabajos citados y un resumen de las principales reglas estilísticas del contrapunto del siglo XVI.



## **1.1 OBJETIVO GENERAL**

Realizar un análisis comparativo de los textos académicos más representativos sobre el contrapunto del siglo XVI, para adquirir los conocimientos necesarios y así poder ofrecer unas conclusiones que permitan el análisis bajo parámetros estilísticos de las obras enmarcadas en dicho período. Logrando así generar unos parámetros específicos, que permitan finalmente una escritura fiel e idiomática del contrapunto sacro-vocal del siglo XVI.

### **1.1.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS**

- Realizar un análisis de los textos académicos sobre contrapunto del siglo XVI, de los autores Fux, De la Motte, Gauldin y Jeppesen
- Ofrecer dicho análisis a manera de síntesis conclusiva
- Evaluar el propósito de cada autor al escribir su texto
- Corregir, comentar o ampliar dicho resumen según lo amerite el caso
- Ofrecer un compendio de conclusiones estilísticas que permitan al lector aproximarse al idioma sacro-vocal de la época
- Poner en práctica el análisis y el compendio de los textos estudiados, en obras sacras de Palestrina con el fin de apoyar, generar o refutar las conclusiones antes obtenidas.

## 1.2 JUSTIFICACIÓN

La siguiente investigación parte de un interés personal por conocer con mayor profundidad el estilo sacro-vocal del siglo XVI, particularmente la obra de Palestrina y de la llamada primera práctica (*Prima Prattica*) para posteriormente continuar con una investigación de nivel doctoral sobre la segunda practica (*Seconda Prattica*) y la retórica musical en las cantatas de Barbara Strozzi (ca.1619-1677).

En efecto, los libros que tratan el contrapunto del siglo XVI sólo pueden ofrecer una aproximación al estilo. Hacía falta entonces un trabajo investigativo que analizara y sintetizara a las autoridades más representativas y ofreciera, a partir de dicha síntesis, unas conclusiones que sirvieran como un peldaño más para acercar al estudioso del estilo a la comprensión y escritura de la polifonía sacro-vocal del estilo Palestrina, así como un modelo de análisis de figuras y diseños melódicos particulares de su pluma.

### 1.3 HIPÓTESIS

Sólo con el estudio de un manual de contrapunto no se alcanza el acercamiento al estilo del siglo XVI, ya que hace falta también una aproximación al manejo de las figuras y diseños melódicos propios de este.

Cuando un texto de contrapunto se basa en otro anterior y no en fuentes originales, corre el riesgo de perpetuar los errores del libro en el que se basó; en efecto, los textos que no toman los ejemplos musicales directamente de la época, sino que son aportados por el mismo autor del libro, corren el peligro de generar falsas conclusiones.

Para poder acercarse al estilo del siglo XVI, es necesario aproximarse a su escritura de múltiples maneras y no sólo bajo la visión de la materia por especies.

## 1.4 METODOLOGÍA

Se planteó estudiar cada uno de los textos escogidos, de manera individual y efectuar un resumen de sus principales reglas, siempre respetando el punto de vista del autor y anotando sus ejemplos más representativos, de manera que el lector pudiera entender claramente la intención de dichos autores sobre los diferentes temas de la materia.

Una vez realizada la síntesis de conclusiones de los autores escogidos, se compilaron las principales reglas idiomáticas del estilo en un guía de referencia rápida, para que aquel lector familiarizado con el idioma musical de la época, o bien, el estudiante que ya haya recorrido por los diferentes capítulos, pudiera tener una referencia rápida de los diferentes usos estilísticos del contrapunto del siglo XVI.

En una segunda revisión de los textos, se realizaron los comentarios o correcciones de los mismos en los casos que se consideraron necesarios, comparando los puntos de vista con otros autores o citando a otros teóricos de la época, o bien, añadiendo a las explicaciones de dichos maestros.

Para terminar esta investigación, vamos a ofrecer un análisis de la misa "*Ecce sacerdos magnus*" de Palestrina.

## 1.5 PRESENTACIÓN DEL PROBLEMA

El real estilo de escritura sacro-vocal del siglo XVI, con sus líneas libres y frescas, enmarcadas dentro de una intrínseca naturalidad melódica; pero que al mismo tiempo, gozan de una gran interrelación con las demás voces y son regidas por un delicado balance entre todos los elementos y sus partes, convierten este estilo de escritura en uno de los más sencillos y parcos en apariencia, pero en realidad, lleno de frágiles sutilezas y filigranas que lo convierten en uno de los lenguajes más ricos de la historia de la música. Los libros de contrapunto tienen entonces, una labor titánica al tratar de aproximar a sus lectores a dichas destrezas. La realidad nos muestra que tales textos pocas veces aciertan en contenidos o en explicaciones que logren plenamente este propósito. El principal problema es que se convierten en un compendio de reglas casi estériles con respecto a la realidad de la música misma. El objetivo de esta investigación es el de proporcionar, dentro de sus conclusiones, una relación efectiva entre dichas reglas y el estilo mismo de las obras contrapuntísticas sacro-vocales del siglo XVI, para lograr acercar al entusiasta del estilo a los reales problemas y maravillas de dicha escritura.

Johann Joseph Fux  
*Gradus ad Parnassum*

## 2. JOHANN JOSEPH FUX, THE STUDY OF COUNTERPOINT FROM *GRADUS AD PARNASSUM*

Compositor y teórico austriaco, nació en 1660 y murió en Viena en 1741. En 1698 fue nombrado compositor de la corte; en 1704 fue nombrado maestro de capilla en St. Stephen y luego fue maestro de capilla para la corte. Este era el puesto musical más alto que un compositor podía obtener en Viena; Fux sirvió a tres emperadores consecutivos en esta posición. Dentro de su producción como compositor encontramos óperas, oratorios, piezas sacras y obras instrumentales; como teórico, tenemos el libro *Gradus ad Parnassum* 1725, en el cual se estudia el contrapunto del siglo XVI a manera de tutorías entre maestro (Aloisio, quien hace referencia a Palestrina al ser una latinización de Luigi) y alumno (Josephus, latinización de Joshep) quien en este caso es el mismo Fux.

Dentro de las características más importantes de este libro está el muy celebrado uso de especies como herramienta de la organización temática del contrapunto. Sin embargo, Fux no fue el primero en ordenar el contrapunto de esta manera; Berardi y Bonocini ya habían propuesto el uso de especies para el estudio del contrapunto. También vale la pena mencionar que Fux tomas sus reglas del contrapunto del siglo XVI, de estos dos autores y por supuesto, del estudio de la obra de Palestrina<sup>1</sup>. El uso de la aproximación por especies lo podemos encontrar ya en Zarlino, o por lo menos la manera de aproximarse (véase Kurth "*Grundlagen des Linearen Kontrapunkt*" 1917. Página 114 2) de esta manera al contrapunto.

Sin desacreditar la gran capacidad pedagógica del libro de Fux, así como la base que sentó para la composición y el estudio del contrapunto, ya que no es de ninguna manera fácil resumir con tanta efectividad dicho tema; debemos ver cómo Fux no logra diferenciar perfectamente el contrapunto de su época, siglo. XVIII y el contrapunto Palestrina, siglo XVI. El maestro Jeppesen adjudica esta falla a la "poca cantidad de material a su disposición o a su inhabilidad para liberarse de las influencias del siglo XVIII"<sup>3</sup>.

Otro de los aspectos históricos más relevantes de este libro fue el uso de los grandes compositores y pedagogos para el aprendizaje o la enseñanza del contrapunto. Sabemos que Haydn, Leopoldo Mozart, Martini quien dijo: "no tenemos otro sistema más que el de Fux", Mozart, Beethoven, Cherubini, Berlioz, Meyerbeer, Chopin, Rossini, Auber, Paganini, Moscheles, Hummel, Liszt, Schubert, Bruckner, Brahms, Strauss, Hindemith, etc, poseían una copia del libro y muchos de ellos trabajaron o enseñaron basándose en él.<sup>4</sup>

El libro de Fux, originalmente en latín, fue traducido a los siguientes idiomas: alemán (1742), italiano (1761), francés (1773) e inglés (1791).

En el prólogo, escrito por Fux, vale la pena hacer mención de ciertas frases que nos dirían el por qué Fux decidió escribir un tratado sobre contrapunto de tiempos anteriores a su época. Ya que la costumbre habría sido escribir sobre el contrapunto del siglo XVIII, haciendo caso a la moda de trabajar con la música actual de la época.

Veamos las siguientes citas para tratar de entender sus razones:

"Algunas personas tal vez se preguntarán por qué he decidido escribir sobre música... y sobre todo por qué escribo en estos tiempos, cuando la música se ha tornado casi arbitraria los compositores se rehúsan a seguir las reglas y los principios, detestándolos como si fuera la misma muerte".<sup>1</sup>

"No creo poder hacer recapacitar [con este libro] a los compositores que con su insolente y loca manera de escribir se alejan de los estándares normales. Dejemos que cada uno siga su propio camino".<sup>2</sup>

"Mi objetivo es ayudar a las personas jóvenes que deseen aprender. Conocí y aun conozco a muchos jóvenes talentosos ansiosos de estudiar; sin embargo, carecen de medios y de profesores, ellos no pueden realizar sus ambiciones y se mantienen sedientos eternamente."<sup>3</sup>

"Buscando una solución a este problema, comencé... a trabajar en un método similar a aquel con el cual los niños aprenden primero letras, luego sílabas, luego combinaciones de sílabas y finalmente a leer y escribir... viendo que mis pupilos aprendían rápidamente con



él, pensé en publicarlo para así hacer un servicio al arte y al mundo musical al recibir la experiencia de casi treinta años.”<sup>4</sup>

La intención de Fux es claramente pedagógica; él mismo afirma su devoción a Palestrina, llamándolo “*The celebrated light of music from Praeneste, to whom I owe everything I know of this art, and whose memory I shall never cease to cherish with a feeling of deepest reverence.*”<sup>5</sup> (En la traducción inglesa de Alfred Mann). La intención del autor es entonces llevar aquello que ha aprendido de Palestrina, a las mesas de trabajo de los jóvenes músicos que desean aprender el arte de la composición y al mismo tiempo, proteger y preservar las reglas antiguas, de la marcada arbitrariedad con que Fux ve que se compone la música de sus días. La clara intención pedagógica con que pretende presentar el material de la disciplina lo llevó naturalmente a las especies.

Habiendo hecho entonces un breve recuento de la gran importancia de este libro, procedamos a un análisis más detallado de la visión de Fux sobre el contrapunto, la enseñanza y los errores más comunes de los estudiantes.

1. FUX, Joseph. “They study of counterpoint from Gradus ad Parnassum”. The Authors Foreword to the reader.
2. IBID.
3. IBID.
4. IBID.
5. IBID.

## **FUX, GRADUS AD PARNASSUM**

Fux comienza resumiéndonos cuatro reglas de movimiento, con las cuales sabremos llegar a ciertos intervalos partiendo de otros.

### **Las cuatro reglas fundamentales de Joseph Fux (Pág. 22)**

- Primera regla: de una consonancia perfecta a otra consonancia perfecta se debe proceder en movimiento contrario u oblicuo.
- Segunda regla: de una consonancia perfecta a una consonancia imperfecta se puede proceder con cualquiera de los tres movimientos (contrario, oblicuo o directo)
- Tercera regla: de una consonancia imperfecta a una consonancia perfecta se debe proceder en movimiento contrario u oblicuo.
- Cuarta regla: de una consonancia imperfecta a otra consonancia imperfecta se puede proceder con cualquiera de los tres movimientos (contrario, oblicuo o directo)

### **Estas cuatro reglas se podrían reducir a dos:**

- A una consonancia perfecta se debe llegar por movimiento contrario u oblicuo
- A una consonancia imperfecta se debe llegar por cualquiera de los tres movimientos.

### **O inclusive a una:**

- No llegar a una consonancia perfecta por movimiento directo o paralelo

Vemos que con la aplicación de estas cuatro reglas fundamentales descartamos el uso de intervalos justos paralelos u ocultos.

## **2.1 PRIMERA ESPECIE EN DOS PARTES**

Fux define la primera especie en dos partes como “la composición más simple en 2 o más voces, en la cual, teniendo notas de igual duración, consiste sólo en consonancias” (Pág. 27)

En lo referente a los distintos movimientos de las partes, “movimiento contrario u oblicuo debe ser empleado tanto como sea posible, ya que con su uso evitaremos errores.” (Pág. 27) Alfred Mann nos dice, referente al movimiento oblicuo, “la repetición de un tono, la única forma de hacer movimiento oblicuo en la primera especie, puede ocurrir ocasionalmente en el contrapunto, sin embargo, no debe ser repetida más de una vez.”

El uso de consonancias perfectas e imperfectas debe tener un buen balance: “las consonancias imperfectas son más armoniosas que las consonancias perfectas... entonces en esta composición simple en dos voces, si tenemos muchas consonancias perfectas nos faltará armonía.” (Pág. 28)

Entendamos la cita anterior como la preferencia de las consonancias imperfectas en el cuerpo de la composición, la reserva de las consonancias perfectas para puntos cadenciales o conclusivos.

Para Fux, el comienzo de las composiciones debe ser por quinta u octava si el cantus firmus está en la voz inferior, o con octava si el cantus firmus está en la voz superior.

“El comienzo debe expresar perfección y el final relajación. Ya que una consonancia imperfecta de por sí carece de perfección, entonces no puede expresar relajación, el principio y el final [de la composición] deben ser consonancias perfectas.” (Pág. 28)

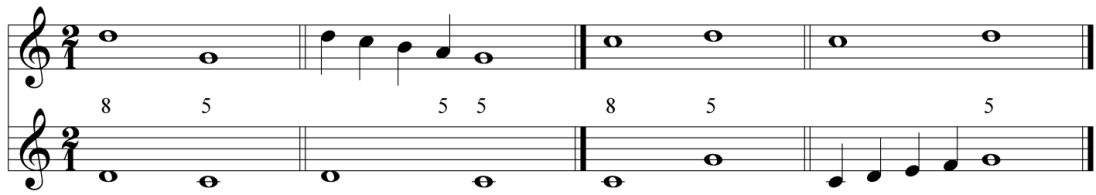
Para las cadencias finales, en las cuales siempre una voz resolverá por tono y la otra voz por semitono, se usa música ficta en los casos necesarios. Fux lo explica de la siguiente manera: “en el penúltimo compás, debe haber una sexta mayor si el cantus firmus está en la voz inferior, y una tercer menor si [el cantus firmus] está en la voz superior” (Pág. 28)



Esta es la fórmula cadencial del discantus (*occursus*): una voz se resuelve por tono y la otra por semitono, bien sea a la octava o al unísono (*clausula vera*).

Fux también hacer notar que, si el contrapunto está en la voz superior, comenzar con una quinta por debajo de éste, sería una violación al modo original del cantus firmus; así podemos concluir que sólo podemos comenzar un contrapunto de primera especie en dos partes con una octava si el cantus firmus va a estar en la voz aguda.

En referencia a las quintas y octavas directas, Fux nos explica su prohibición debido a la ornamentación: un buen cantante no ornamentaría con disminución (llenar los saltos con notas de paso utilizando valores más pequeños) estos intervalos directos, ya que su nota resultante sería una octava o una quinta paralela.



Como vemos en el segundo compás del ejemplo anterior, al usar la disminución para ornamentar el pasaje, obtendríamos quintas paralelas entre re-la y do-sol. El mismo caso se aplica para el segundo ejemplo.

Fux no utiliza el modo Locrio ya que “no tiene quinta justa y no puede ser la final del modo; esta quinta es disminuida y disonante” (Pág. 34)

*Mi* (Tercera tono del *Hexacordum Durum*) contra *fa* (Cuarto tono del *Hexacordum Naturale*) es el diablo en la música” (Pág. 35). Fux nos trae este popular verso para prevenirnos de usa un tritono de manera melódica, ya que “el salto de una cuarta aumentada o tritono es difícil de cantar y suena mal, por esa razón está prohibido en contrapunto estricto.”

Cabe anotar la prohibición armónica del tritono ya que es un intervalo aumentado o disminuido, según el caso; recordemos que todos los intervalos aumentados o disminuidos son considerados disonantes.

En cuanto a los sobrepasos, éstos son permitidos si la conducción de la voz (*voice leading*) lo pide así (Pág. 36)

Este concepto puede generar muchas dudas en los lectores; la idea de que la melodía necesite llegar a una nota en específico puede ser confusa. Sin embargo, el principio de balance, variedad, continuación, direccionalidad, clímax, etc, son factores que pueden favorecer la elección de una nota en lugar de otra. No debemos olvidar nunca el principio estético de la música y la muy antigua mimesis de la naturaleza como función de las artes; las melodías en el estilo de Palestrina no deben sonar forzadas ni antinaturales, no deben

ser concluidas intempestivamente y mucho menos usar contornos angulares sino sinusoidales; mientras más natural sea su curso, más cerca estaremos del estilo.

Podríamos añadir también que, la conducción de voz en la parte que imita el sujeto esta propensa a generar sobrepasos en canones al unisono. Existen en la literatura muchos ejemplos de grandes maestros donde el sujeto, al ser imitado, sobrepasa a otras voces. Cuando una melodía es claramente diferenciable de otras, ésta última puede permitirse esta transgresión, ya que, así invada registros ajenos, nuestro oído la diferenciará con facilidad.

Estos puntos serán tratados con más profundidad por Jeppesen en capítulos posteriores de esta investigación.

Sobre las sextas mayores ascendentes y su prohibición, Fux nos dice: “salto de una sexta mayor, el cual es prohibido en contrapunto estricto, donde todo sea tan cantable como sea posible”. (Pág. 37)

Para los compositores del siglo XVI, los saltos amplios eran considerados bruscos o toscos; a esto se le puede añadir la natural dificultad de cantar tritonos, sextas mayores y séptimas. Tomando esta consideración como base, se entiende que estos intervalos van a ser difíciles de afinar y lo más seguro es que el resultado de incluirlos en las partituras, lleve a un error en la ejecución a primera o segunda vista por parte de los intérpretes.

### **2.1.1 OCTAVA BATTUTA O THESIS**

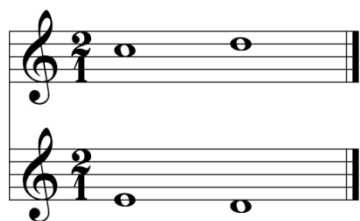
“Llamada *battuta* por los italianos y *Thesis* por los griegos, ya que ocurre al comienzo del compás” (Pág. 37), este movimiento de una décima a una octava por movimiento conjunto contrario es prohibida por Fux; en referencia a la explicación del por qué es prohibida Fux

nos dice: “largamente he buscado la razón y no he encontrado la naturaleza del error ni la diferencia que hace llegar a la octava del siguiente ejemplo, aceptable”

Ejemplo de octava *battuta*

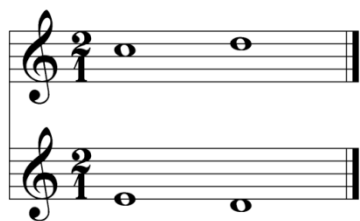


Ejemplo aceptado



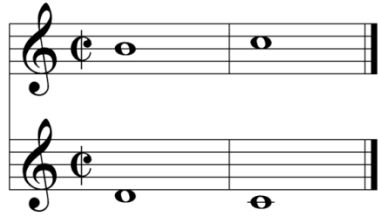
Podríamos anotar la siguiente observación:

Corrección propuesta por Fux para la octava *battuta*



Cabe decir, que en el ejemplo de corrección de la octava *battuta* ofrecido por Fux en la edición estudiada (ver bibliografía), la confusa asignación de compás deja la duda de si la octava se resolvió en tiempo débil. Si éste fuera el caso, no sería una octava *battuta*.

La correcta asignación de la barra del compás resolverá la octava en tiempo fuerte.

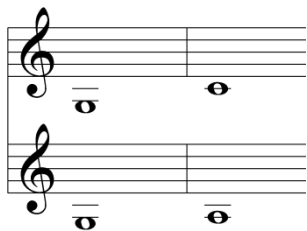


Corrección de la octava battuta, con la separación del debido compás para que caiga en tiempo fuerte. Sea o no en la edición, es mejor asignar la barra del compás y estar totalmente satisfechos con la explicación.

“El uso de la octava *battuta* lo dejo a su discreción... pero la llegada a la octava desde una consonancia más amplia que ella, por salto es, en mi opinión, intolerable, inclusive en composiciones en más de dos voces. Esta regla se aplica también al unísono.”

### 2.1.2 UNÍSONOS

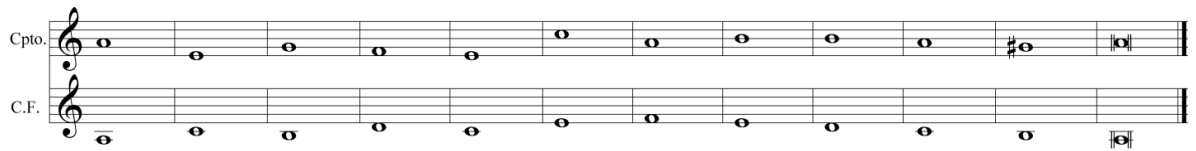
“En cuanto al unísono, no debe ser empleado en esta especie de contrapunto, a excepción del comienzo y del final.”



Fux anota un error en el ejemplo anterior y lo explica de la siguiente manera: “la progresión desde el unísono a otra consonancia por salto es de por sí mala.”



A continuación, un ejemplo de primera especie en dos partes sobre *cantus firmus* en modo eólico. (Pág. 40)



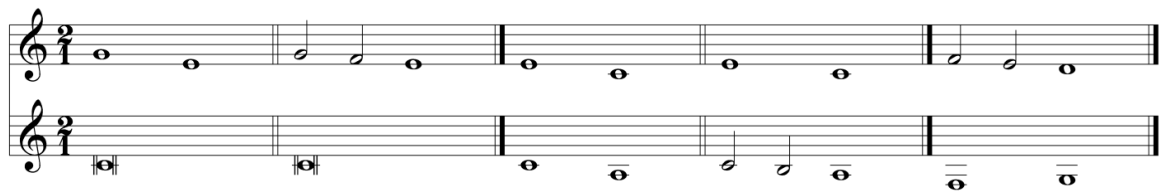
Cabe anotar que el diseño melódico del *cantus firmus* comienza de manera secuencial, haciéndose inusual en el estilo del siglo XVI. También vemos cómo en el compás 8 y 9 del contrapunto encontramos repetición de nota.

## 2.2 SEGUNDA ESPECIE EN DOS PARTES

Esta especie es definida por Fux así: "resulta cuando dos blancas se escriben contra una redonda; la primera de ellas cae en el tiempo acentuado y es siempre consonante, la segunda puede ser disonante si sale de la nota anterior y llega a la siguiente por grado conjunto. Sin embargo, si se mueve por salto, debe ser consonante." (Pág. 41).

Para simplificar la regla anterior: la primera blanca del compás debe ser consonante, la segunda puede ser disonante sólo es nota de paso.

"En esta especie no deben ocurrir disonancias, a excepción de la disminución, ésta se crea cuando se llena el espacio entre dos notas que están a una distancia de tercera" (Pág. 41)



“No es de importancia si la nota resultante de la disminución es consonante o disonante; basta con que se llene el espacio entre las dos notas” (Pág. 41).

Vemos cómo, según los ejemplos y explicaciones proporcionadas por Fux, las blancas son consideradas figuraciones de las redondas; por ello el término disminución.

El énfasis pedagógico que Fux da a su tratado lo separa del contrapunto del siglo XVI en este tema, ya que las disonancias de paso menos comunes en la obra de Palestrina son precisamente las blancas. En los capítulos posteriores de Diether de la Motte, Gauldin y Jeppesen se explicarán las disonancias de una manera más estilística que pedagógica.

Cabe anotar que la escritura en notas blancas (Longas, redondas y blancas), diferencia mucho de la escritura en negras (negras, corcheas) para el estilo sacro-vocal que estamos tratando. Generalmente las notas blancas, en compás binario de subdivisión binaria, se presentan como notas reales, no como figuraciones o disminuciones; por esta razón, la obra de Palestrina no utiliza de manera frecuente las blancas como notas de paso.

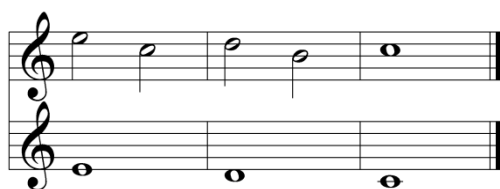
Fux hace énfasis en continuar con las reglas de movimientos y paralelismos de la primera especie y explica que es mejor realizar el penúltimo compás primero; siguiendo las siguientes reglas:

“El penúltimo compás debe tener una quinta, seguida por una sexta mayor, si el *cantus firmus* –melodía de coral- se encuentra en la voz inferior. Si el *cantus firmus* se encuentra en la voz superior, debe haber una quinta seguida por una tercera menor [en el contrapunto]”. (Pág. 42)



Es clara, según la explicación anterior, la desviación de la explicación netamente purista de la teoría del siglo XVI, ya que, para éste estilo, los intervalos no son una meta, son una resultante. Sería más propio del siglo XVI, mencionar como ambas voces deben llegar de manera natural a su punto conclusivo; es más, en autores posteriores de esta investigación veremos como el salto ascendente a la nota alterada de manera ficta no es recomendable, y debemos llegar a dicha nota por grado conjunto o por salto descendente.

“El salto de una tercera [descendente] no puede prevenir las quintas u octavas paralelas. La nota del tiempo débil, debe ser tratada como casi inexistente, ya que gracias a su corta duración y a la pequeña distancia entre las notas, no puede compensar, hasta el punto de no notar las dos quintas u octavas paralelas” (Pág. 43).



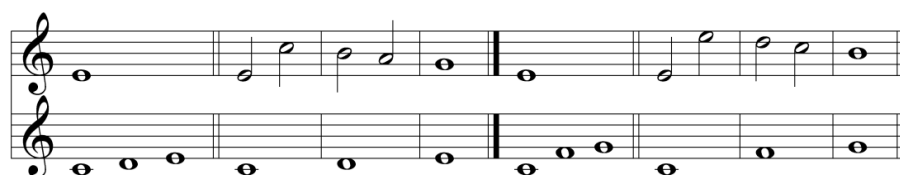
“Es diferente si el salto es de un intervalo más grande; una cuarta, quinta o sexta. En ese caso la distancia entre las dos notas causa que el oído olvide la primera nota del tiempo fuerte hasta la aparición de la siguiente nota.” (Pág. 44).



Para Fux, los saltos mayores que la tercera previenen las quintas paralelas que se formarían entre los primeros pulsos de cada compás. En el capítulo sobre Jeppesen veremos con una visión estilística estos casos particulares y cuándo su uso es aceptado.

“Es posible usar silencio de blanca en lugar de la primera nota [al comienzo del contrapunto].” (Pág. 45).

“Si las dos partes están muy juntas y no se sabe dónde llevarlas y si no hay opción de usar movimiento contrario, se puede llegar a éste [movimiento contrario] por salto de sexta menor (el cual está permitido) o por salto de octava” (Pág. 45)



En el modo frigio, en lugar de la quinta del penúltimo compás (si el *cantus firmus* está en la voz superior) se usa una sexta para evitar el tritono. (Pág. 46).



A continuación, un ejemplo de contrapunto de segunda especie en dos partes sobre *cantus firmus* en modo jónico (Pág. 48).



### 2.2.1 TRES NOTAS CONTRA UNA

Para el tratamiento de tres notas contra una, Fux nos dice: “ya que este no es un problema difícil, y por ende de poca importancia, no creo que sea pertinente tomarse el problema de escribir un capítulo especial para tratarlo. Veremos que unos pocos ejemplos darán claridad.”



“La segunda nota puede ser disonante ya que las tres van por grado conjunto [la primera y la tercera son consonantes]; sería diferente si una de ellas se moviera por salto; en ese caso, las tres deberán ser consonantes.” (Pág. 49)

En este punto, Fux se aleja de nuevo del estilo del siglo XVI, ya que para Palestrina, cuando se tiene un compás ternario de subdivisión binaria, las tres notas deben ser consonantes. Las subdivisiones de estas notas pueden ser disonantes, como notas de paso, anticipaciones, cambiatas y apoyaturas si cumplen con las condiciones de tratamiento para estas figuras ornamentales.

Ésta es toda la información que Fux nos da en referencia a la escritura de tres contra uno en dos partes.

## 2.3 TERCERA ESPECIE EN DOS PARTES

Fux define la tercera especie de la siguiente manera: “usa cuatro negras contra una redonda.” (Pág. 50)

“En primer lugar, debe observarse que, si hay cinco negras consecutivas, bien sean ascendentes, o descendentes, la primera debe ser consonante, la segunda puede ser disonante y la tercera de nuevo debe ser consonante. La cuarta puede ser disonante si la quinta es consonante.” (Pág. 50).

### Excepciones:

“...Si la segunda y la cuarta nota son consonantes, la tercera puede ser disonante (Pág. 50)

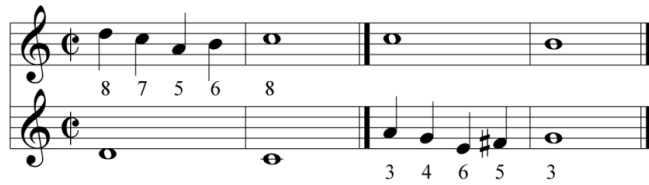
Para nosotros, sería entender la tercera nota como una apoyatura preparada por grado conjunto.

De nuevo, Fux se aleja totalmente del contrapunto de Palestrina en este tema; para que podamos tener una apoyatura, debemos cumplir una serie de complicadas reglas que se estudiarán en el capítulo sobre el libro de Jeppesen.

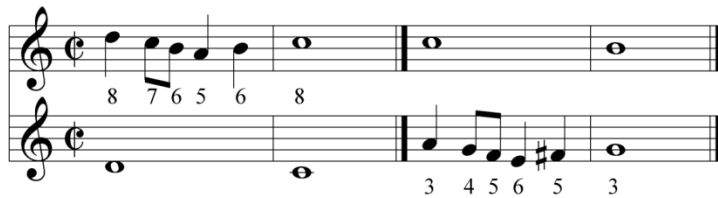


“La segunda excepción... la llamada *cambita* por los italianos, ocurre cuando se va de la segunda nota – cuando es disonante y va a una consonante- por salto. Estrictamente hablando, el salto de una tercera [descendente], desde la segunda nota a la tercera debe

ocurrir desde la primera a la segunda nota; en este caso, la segunda nota formará una sexta consonante.” (Pág. 51)



Si llenamos el salto de la primera a la segunda nota, tendríamos la siguiente línea

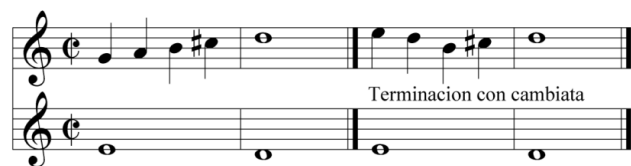


“Ya que, en esta especie, las corcheas no se usan, los maestros antiguos han aprobado el primer ejemplo, donde la segunda nota forma una séptima (o una cuarta- A. Mann), posiblemente porque es más fácil de cantar.”

[Los saltos de una nota acentuada a una nota inacentuada eran considerados difíciles de cantar cuando eran valores pequeños (especialmente en dirección ascendente, véase Palestrina y la disonancia). Nota de A. Mann.] (Pág. 52).

De hecho, la figura conocida como *cambiata* es una de las más usadas por Palestrina. Si vemos su diseño melódico, al mismo tiempo que el manejo excepcional de la disonancia, entenderemos el gran balance que esta figura le aporta a las líneas melódicas. También debemos mencionar que, para el uso de la *cambiata* en el siglo XVI, era más común encontrarla en una disposición rítmica diferente (blanca con puntillo-negra-blanca-blanca), pero ya que es un diseño melódico que necesita de mínimo cuatro notas, es apenas lógico que Fux la introduzca en esta especie.

Posibilidades para los penúltimos compases:

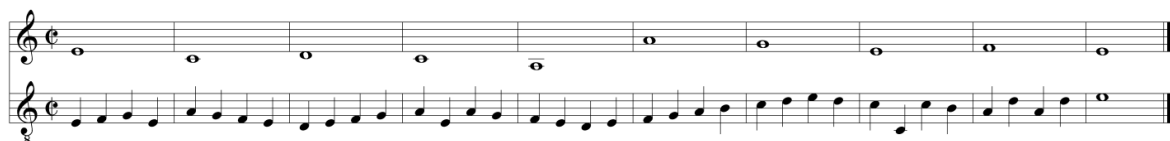


Ésta es la única posibilidad que Fux nos da para el penúltimo compás cuando el *cantus firmus* se encuentra en la voz superior.



El siguiente ejemplo de contrapunto sobre un *cantus firmus en mi*, fue corregido en su penúltimo compás en el manuscrito.

Original



Corrección



El penúltimo compás fue corregido, ya que la formación de secuencias (monotonía) no era bien vista para la época del siglo XVI (principio de la *varietas*).



Sin embargo, observamos que la segunda y la tercera nota forman disonancias, quinta disminuida- cuarta justa; este caso no se ve en la explicación proporcionada por Fux en cuanto al uso de disonancias y como ya vimos, el uso de las apoyaturas de esa manera, es ajeno al estilo.

Veamos ahora el siguiente ejemplo tomado de la página 60.



“[Si no se usan estos bemoles] pueden ocurrir relaciones toscas (*harsh relation may occur*), como el *si* contra *fa* [tritono] y me parece que estos bemoles no interfieren en el sistema diatónico, ya que no fueron usados de manera funcional sino de manera no esencial”.

De esta manera, Fux nos muestra que las alteraciones de paso pueden ser usadas si no se está llegando a un nuevo centro tonal en que la nota que recibe el bemol se convierta en la nueva tónica, bien sea por tonización o por modulación.

El uso del Bb como música recta (*regida*, alteración anotada en la partitura) está permitido, ya que en el sistema hexacordal esta nota aparece como nota real en la transposición hexacordio suave.

A continuación, un ejemplo de contrapunto en tercera especie en dos partes sobre *cantus firmus* en modo lidio. (pág. 54)



Fux de nuevo, se aleja significativamente del estilo del siglo XVI; el manejo de las negras y el uso de las secuencias tiene tantas restricciones estilísticas, sobre todo en lo concerniente a los saltos, que no me parece pertinente entrar a corregir cada error en este punto. En los capítulos posteriores se mostrarán ejemplos de cómo es su uso correcto. También vale la pena mencionar, que el tratamiento del modo lidio como tal, evolucionó en la época de Palestrina, a ser un jónico transpuesto a la cuarta superior, tras la implementación del *Bb* como armadura.

## 2.4 CUARTA ESPECIE EN DOS PARTES

Fux define la siguiente especie con estas palabras: “En esta especie, hay dos blancas contra una redonda. Estas blancas están en el mismo tono y unidas por una ligadura; la primera de ellas ocupa el tiempo débil, la segunda el tiempo fuerte. Esta especie es llamada ligada o sincopada (*ligature or syncopation*), y puede ser consonante o disonante. La ligadura consonante resulta cuando ambas [blancas] son consonantes... la ligadura disonante ocurre cuando la blanca del tiempo débil es consonante [cabe anotar que la blanca en el tiempo débil debe ser consonante] y la blanca del tiempo fuerte es, sin embargo, disonante.” (Pág. 55)

Fux explica que estas disonancias, a diferencia de las otras especies, donde eran tratadas como notas de paso, no ocurren por disminución sino que ocurren de manera intencional sobre el tiempo fuerte y las llama “ofensivas al oído”; término con el cual los músicos renacentistas y barrocos se referían a las disonancias. Dichos músicos usaban éstas para resaltar pasajes importantes en la música, así como para describir sonoramente palabras como ofensa, dolor, amargura, etc. (afectos). Más tarde, Galilei y Mei, en sus conclusiones sobre la música griega, ridiculizan este uso moderno de las disonancias sobre las palabras mencionadas anteriormente.

“Galilei también ridiculizaba la ilustración musical –por ejemplo, el uso de notas rápidas para las palabras “huir” o “volar”, como sucede a menudo en los primeros madrigales polifónicos-. Incluso objeta el uso de disonancias para musicalizar una línea de texto como “corazón amargo y salvaje, voluntad cruel”<sup>1</sup>

1. HILL, John, Walter. La música en Europa occidental, 1580-1750 .Pág. 40

### 2.4.1 LA RESOLUCIÓN DE LAS DISONANCIAS

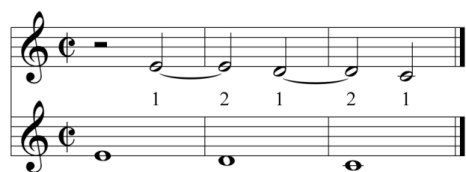
Fux explica las disonancias como retardos del intervalo consonante siguiente y, por ende, incluye que las disonancias deben ser resueltas de manera descendente a la consonancia siguiente; para ello da el siguiente ejemplo:



Y luego remueve los retardos para mostrarnos cómo sería la música sin la ornamentación:



“Si el *cantus firmus* está en la voz grave, el intervalo de segunda debe ser resuelto al unísono, el de cuarta a la tercera, el de séptima a la sexta y el de novena a la octava. Esta es la razón por la cual no es permitido llegar del unísono a la segunda, o desde la octava a la novena cuando se usan ligaduras...ya que si se removieran las ligaduras, tendríamos unísono consecutivo u octavas consecutivas” (Pág. 57)

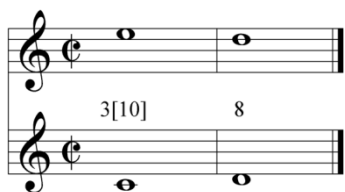


Veamos la resultante sin adornos:



Fux, sin embargo, permite llegar de una décima a una octava usando contrapunto sincopado. Tengamos en cuenta que anteriormente se mencionó este uso como no permitido, bajo el nombre de octava *battuta*.

Recordemos la octava *battuta*



Fux aprueba el uso en contrapunto sincopado de la siguiente manera:

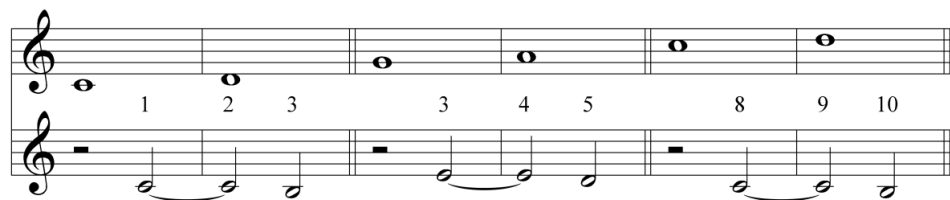


Veamos como la resolución de las disonancias a intervalos perfectos, marcada como aceptada por Fux, es contraria al estilo XVI (Pág. 57). En el estilo Palestrina, sólo son aceptadas las resoluciones de las disonancias a intervalos imperfectos; por esta razón, en dos partes no es permitida la disonancia 9-8, 2-1 cuando el contrapunto está en la voz aguda; cuando está en la voz grave no se permite el uso de la disonancia 4-5, 7-8.

El uso de la disonancia mitiga la octava *battuta* al retardar la llegada a la octava simultáneamente en ambas voces, permitiendo así su uso ornamentado.

La octava *battuta* no es permitida ya que el sonido resultante es brusco, fuerte y ofensivo al oído; si estas características son mitigadas por la ornamentación, la octava *battuta* puede ser usada.

**Resolución de las disonancias cuando el *cantus firmus* se encuentra en la voz superior:**  
 “la segunda que resuelve a la tercera, la cuarta a la quinta y la novena a la décima” (Pág. 58)

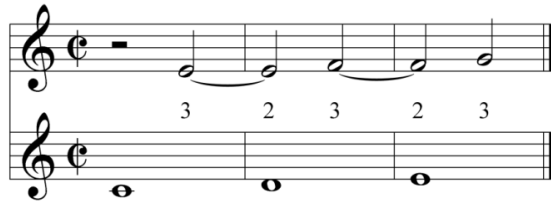


De nuevo, Fux se aleja del estilo del siglo XVI al afirmar que una cuarta puede resolver a una quinta, ya que, dentro del estilo Palestrina, las disonancias sólo pueden resolver a consonancias imperfectas y no a consonancias perfectas con sus sonoridades vacías, ya que éstas no logran tener un efecto complaciente, que logre en el oyente una sensación de resolución completa.

En cuanto a la resolución de la séptima a la octava, Fux la prohíbe ya que “no hay ninguno entre ellos [los grandes maestros] que la hayan resuelto de esta manera” (Pág. 58)

Ofrece su propia explicación: “esta resolución de la séptima no es buena ya que llega a un intervalo perfecto, la octava, de la cual recibe muy poca eufonía.

**Sobre las disonancias que resuelven de manera descendente:**



Fux decide explicar estos casos en capítulos posteriores y nos dice: “Has llegado a un problema que es más difícil de desenredar que el nudo gordiano”<sup>1</sup>. Alfred Mann ofrece un pie de página: “la mejor explicación para esto es la ley de la gravedad: see Roth, *Elemente der Stimmfuehrung* (Pág. 89)”

1. En la antigüedad se conocía con el nombre de nudo gordiano a un entrelazamiento de cuerdas con las cuales se sujetaba el yugo del rey Gordio de Frigia. Cuenta la historia que quién pudiera desatar dicho nudo regiría sobre todo el territorio de Asia Menor. También dice la leyenda que el nudo gordiano venció a Alejandro Magno, quién optó por cortarlo con su espada al cabo de intentar varias veces y no poder desatarlo. Lo que no sabían Alejandro y el resto de los que intentaron es que el nudo Gordiano es imposible de desatar. Por estos días se suele llamar nudo gordiano a algún problema que no tiene solución o que, como el nudo, es imposible de desatar.

1. <http://feederico.com/que-es-el-nudo-gordiano>

Fux hace también la salvedad de que, a veces va a ser difícil usar ligaduras en todos los compases y explica que en ese caso, se continuarán escribiendo blancas hasta que sea posible reanudar las ligaduras o síncopas.

Para el penúltimo compás: “la séptima resuelve a la sexta [mayor] si el *cantus firmus* está en la voz inferior, si está en la voz superior, se usa una segunda que resuelve a una tercera [menor] y llega al unísono” (Pág. 60)

Final, si el *cantus firmus* está en la voz inferior:



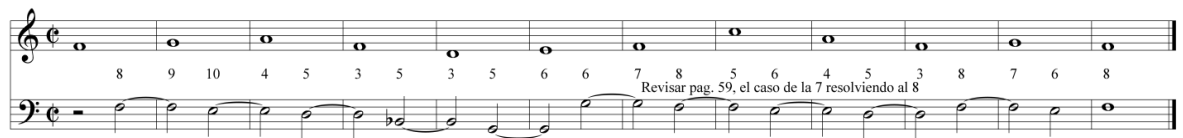
Final, si el *cantus firmus* está en la voz superior:



Fux no menciona el caso de las quintas paralelas que se forman si quitamos la ornamentación; podemos ver en su ejemplo 76, página 61, el uso de las mismas y por lo tanto, inferir la aprobación de éstas.



Otros casos de quinta con retardo ejemplo 78, página 62.



Vemos en el ejemplo anterior, donde está la anotación, una séptima que resuelve a la octava. Recordemos que el mismo Fux había prohibido esta resolución.

Al final de este capítulo, Fux nos explica que las ligaduras pueden tener otros usos “donde la forma original casi no se altera, sin embargo, resulta un movimiento energizante (*enlivening*).” (Pág. 62)



Los primeros tres compases son la forma original; los siguientes dos la ornamentación con corcheas, los siguientes dos la forma original y los últimos dos, la versión ornamentada.

Notemos que las ornamentaciones se usan en subdivisiones de tiempos fuertes. Si observamos el último compás, vemos cómo la disonancia no se resuelve sobre la negra, ya que ésta se toma como parte de la ornamentación.

Otra desviación estilística se observa en el último ejemplo sobre el último compás. Esta manera de ornamentar la resolución, es barroca y fue usada por Bach y Händel. La manera correcta, dentro del lenguaje del siglo XVI, para esta ornamentación sería con un salto descendente de tercera, no con uno de quinta.

Otra forma de ornamentación por medio de la anticipación:



Por último, Fux nos aclara que estas corcheas también pueden ser usadas en la siguiente especie, en la segunda o cuarta parte del compás, pero nunca en la primera o en la tercera parte del compás:





A continuación, un ejemplo de contrapunto de cuarta especie en dos voces sobre *cantus firmus* en modo dórico (Pág. 61)

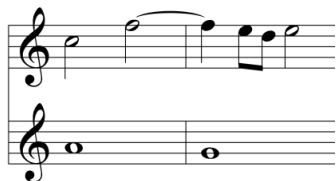


## 2.5 QUINTA ESPECIE EN DOS PARTES

Fux define la quinta especie así: “esta especie es llamada contrapunto florido. Así como un jardín está lleno de flores, esta especie de contrapunto debe estar llena de excelencias (*excellences*) de todo tipo, una línea melódica plástica (*plastic melodic line* en la traducción inglesa de Alfred Mann), un movimiento vivo entre las partes y variedad y belleza en la forma. Así como usamos todas las especies de aritmética, contar, adición, multiplicación y substracción en la división; esta especie [de contrapunto] no es más que la recapitulación y la combinación de todas las [especies] anteriores. No hay nada nuevo qué explicar, excepto que se debe tener el mayor cuidado posible para escribir una línea melódica cantable (*singable melodic line*, *ibid.*), un cuidado que, te ruego, siempre tengas en cuenta” (Pág. 64)

Vale la pena anotar, en este punto, que Fux usa corcheas para llenar el intervalo de cuarta y que también las usa como bordaduras. En su mayoría, son usadas después de una negra ligada y de manera descendente. También vemos su uso, menos frecuente, sin ligadura de la nota anterior y de manera ascendente. En total, se presentan doce pares de corcheas en

los ejemplos de este capítulo; de estas, diez son precedidas por una negra ligada. Diez de estas forman bordaduras como ornamentación de la resolución a una suspensión:



Y sólo dos llenan un salto de cuarta.

Todos los ejemplos tienen, en su penúltimo compás, la resolución explicada en el contrapunto sincopado:

*Cantus firmus* en la voz inferior:



*Cantus firmus* en la voz superior:



El ejemplo 85, de la página 65 llama la atención, ya que, en el segundo compás, vemos cómo la resolución de la disonancia se da sobre corchea.



Según la costumbre de la época, las negras ligadas no debían usarse como disonancias sobre pulso fuerte (de blanca); por el contrario en pulso débil (de blanca) es aceptado su uso. Además la resolución de ésta, está errada ya que la resolución de la disonancia debe tener un valor mínimo de blanca.



En los ejemplos anteriores, veíamos cómo la segunda parte del compás tiene la nota de resolución y la segunda corchea, *la* actuaba siempre en fenómeno de bordadura ornamental de dicha resolución.

Ésta pareciera ser la idea normativa predominante; la resolución de la disonancia sobre el segundo tiempo del compás, ya que en el otro modelo de ornamentación (véase final de la sección anterior) encontramos la misma característica. (Últimos cinco compases del ejemplo 85)



Concluimos que, es posible la ornamentación sobre la segunda fracción del pulso acentuado cuando se presenta como disonancia ligada, y que dicha ornamentación es usual como:

- Un par de corcheas, la primera actuando como anticipación y la segunda como bordadura inferior de dicha anticipación.
- Como salto de quinta según Fux (Realmente como salto de tercera según Palestrina)
- Como anticipación de negra

En todos los casos anteriores, la segunda parte del compás debe ser la resolución obligada de la disonancia anterior y debe tener una duración mínima de blanca.

Fux nos hace una última anotación a manera de sugerencia, “déjame decirte ahora, no como regla, pero a manera de consejo: ya que la línea melódica parece demorarse (*lag*) si dos negras se ubican al comienzo de un compás sin una ligadura que las siga inmediatamente, será mejor, si uno quiere escribir dos negras al comienzo del compás, conectarlas con una ligadura a las notas siguientes, o para facilitar la continuación, usando negras, como se ve en el ejemplo”:



Sobre esta anotación de Fux, que es de enorme influencia estilística, aunque alejada de las reglas estrictas, anotemos que, en el contrapunto de Palestrina, es rara la vez que nos encontremos con sólo dos negras aisladas, a no ser que se continúe con una blanca ligada a otra, para generar así una síncope y crear el efecto de balance que vería quebrado al tener un movimiento en negras comenzando sobre un pulso fuerte; este caso es totalmente ajeno al estilo.

A continuación, un ejemplo de contrapunto de quinta especie en dos partes sobre *cantus firmus* en modo jónico. (Pág. 66)



## 2.6 PRIMERA ESPECIE EN 3 PARTES

Fux comienza afirmando que la composición en tres partes es la más perfecta de todas, ya que se puede completar la triada armónica [para Fux, triada en estado fundamental, no en inversión], sin añadir otra voz. Si se añadiera otra voz, esta sería “la repetición de otra voz ya presente en la triada armónica.” También añade que “para aquéllos que se tornan diestros en la composición en tres partes, la manera de composición en más partes será bastante fácil.” (Pág. 71)

Es en esta primera especie en tres partes “o más precisamente, tres redondas en cada compás, donde las dos [voces] superiores son consonantes con la inferior.” Además, Fux hace énfasis en que “La triada armónica debe ser empleada en cada compás si no hay una razón especial para no hacerlo.” (Pág. 71).

Las razones que justifican no usar la triada no armónica son las siguientes: “ocasionalmente, para obtener una mejor línea melódica, se usa una consonancia que no pertenece propiamente a la triada armónica, como la sexta o la octava. Es común no usarla para evitar la sucesión de dos consonancias perfectas... al usar la sexta en lugar de la quinta o de la octava.” (Pág. 72). Esto es, para nosotros, usar la primera inversión del acorde.

La definición de tríada armónica, para Fux, es la “combinación de los intervalos de tercera y quinta.”

En la nota de pie de página de Alfred Mann (Pág. 72) se menciona que la escuela de Fux va más enfocada a la conducción melódica de las voces, lo cual es totalmente estilístico, y no a los principios armónicos de los tratados posteriores, lo cual me parece bastante acertado y que los principios de armonía nacen con el tratado de Rameau (1722) en el siglo XVIII y no podían entonces haber influenciado la música de Josquin y Palestrina. Esta observación es basada en la discusión que se da a partir de la página 73. Las consideraciones de Fux sobre la buena conducción de las voces tienen en cuenta los acordes con sextas, para nosotros en primera inversión; veamos la siguiente discusión:

Fux dice: “La nota do, que genera la sexta [a partir del bajo], debe ser considerada como si se hubiera movido de su lugar natural:



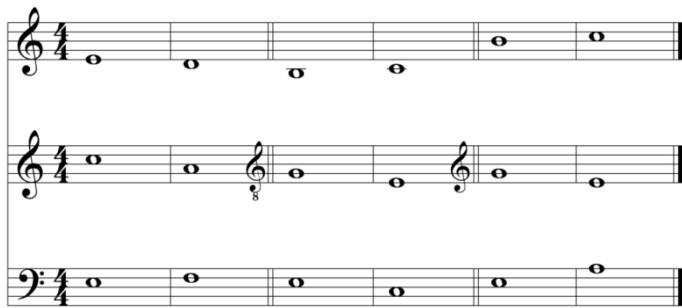
Si estuviera en su lugar natural el acorde se formaría de la siguiente manera:



Este *do*, cuando se encuentra en su lugar adecuado, establece la tríada armónica. Si es transpuesto una octava hacia arriba, y las otras voces se mantienen en sus lugares, tendremos una sexta resultante [*do* en primera inversión.]”

Fux nos dice que para movernos de ese *do* en primera inversión, al acorde de *re* en primera inversión (según hoy lo concebimos), el movimiento de las voces es muy bueno ya que las voces sólo necesitan moverse una segunda. También anota que si, en lugar de movernos a *fa*, nos moviéramos a otro acorde (en su ejemplo, *do* mayor) es necesario armonizar el *mi* del bajo con otro acorde, (en su ejemplo, *mi* menor) para tener una buena conducción de voces.

Este es el ejemplo de Fux, tomado de la página 75; vemos cómo, en el primer caso, Fux prefiere usar *do* en primera inversión ya que considera que el paso al *re* en primera es mejor alcanzado de esta manera. En el segundo caso, tenemos el mismo *mi* en el bajo, pero ahora no se moverá por semitono; Fux prefiere para este movimiento usar una armonización de acorde fundamental. Lo mismo ocurre en el tercer caso.



La repetición de una nota para lograr tener la tríada armónica, es corregida en favor de la conducción de voces, sacrificando la armonía en estado fundamental. Fux corrige esta segunda línea y la cambia por la siguiente argumentando a favor de fluidez melódica y de la no repetición de la nota *la*.

“La nota la, [primera parte del ejemplo] ocurre sólo una vez en mi línea de tenor, mientras que ocurre dos veces en la tuya... me gustaría repetirte... que hay que tener el mayor cuidado posible para lograr esta clase de variedad.” (Pág. 75).



También hace mención de favorecer el movimiento contrario en las voces, al comenzar el contrapunto sobre un bajo que se mueve por grado conjunto de manera ascendente durante cinco compases. Fux, en este punto, sugiere comenzar con las voces más separadas (comparar la primera parte del ejemplo con la segunda) para que estas puedan tener más espacio y moverse por movimiento contrario.



Fux corrige el ejemplo anterior (segunda parte del ejemplo), donde las tres voces se mueven de manera directa (segundo compás) y corrige el tritono al que se llegó de manera también directa entre el tenor y la soprano (segundo compás).

Fux nos dice: “si eliminamos el bajo, la progresión estaría mal, ya que, no sólo llegamos a una quinta por movimiento directo, sino que la quinta es disminuida...”





“Las reglas [de conducción melódica antes mencionada] no sólo se aplican a partir del bajo, sino que deben aplicarse entre las demás partes [tenor- soprano] así no sea siempre de manera estricta.” (Pág. 76).

No hay una referencia directa al uso del acorde disminuido en el libro de Fux, sin embargo, viendo sus ejemplos y el uso que hace de ellos en este, podemos concluir que su aparición en primera inversión es aceptada ya que, a partir del bajo, tendríamos una tercera menor y una sexta mayor. Como vemos, no hay disonancia a partir del bajo y el uso de este acorde en primera inversión es aceptado. Tampoco hay referencia a cómo resolver el tritono ni cómo llegar a él.

Para continuar con la discusión anterior, donde veíamos que, a veces, es imposible respetar las reglas de conducción melódica en las partes superiores, Fux permite salir de una consonancia perfecta a otra perfecta y de la quinta justa a la octava justa por movimiento directo ya que “no existe otra posibilidad”; también afirma que “ya en las composiciones en tres partes, uno puede alejarse de las rigurosas observaciones de las reglas si hay una seria razón para hacerlo”. Una de sus razones es la inexistencia de otra posibilidad para llegar a las cadencias. (Pág. 77).

Vemos en el siguiente ejemplo cómo, entre soprano y bajo, existe una octava directa.



La cadencia final, explica Fux, debe incluir la duplicación de la octava y la inclusión de la quinta: “uno siente que el grado de perfección y reposo que requiere el acorde final no es

suficientemente positivo con esta consonancia imperfecta [si se incluye la tercera en el acorde final]... es en la composición en cuatro partes donde estas condiciones pueden ser dadas; cuando la quinta es añadida, la tercera no es muy prominente.”

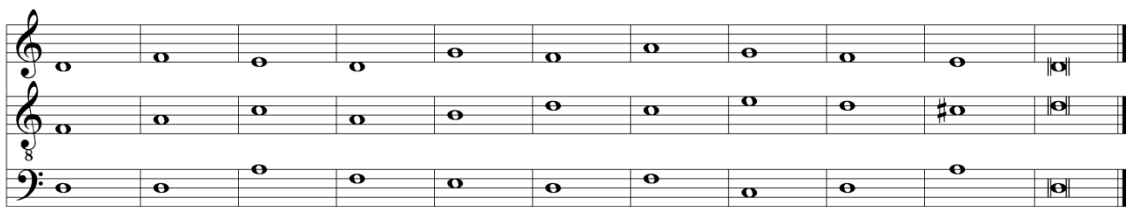
Con esta afirmación Fux concluye que, en tres voces no incluimos la tercera sino la quinta y duplicamos la octava para los acordes finales, ya que dos de las voces, incluido el *cantus firmus*, deben concluir con las reglas vistas en primera especie en dos partes (cláusula de discanto) las que prescriben que una voz incluya por tono (el *cantus firmus* se mueve del segundo grado al primero en todos los casos) y la otra voz, concluya por semitono (la voz del contrapunto, al usar *música ficta* para generar una atracción por medio de la sensible ascendida en los casos pertinentes).

En la textura en cuatro partes, veremos cómo la tercera es incluida. Según Fux “la tercera [puede ser añadida, ya que] no es muy prominente [cuando la quinta ya está presente].” (Pág.77)

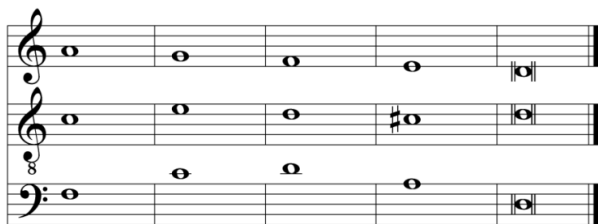
Otra observación que expone Fux en la textura de tres partes es el uso de las quintas directas. En el siguiente ejemplo, proporcionado por Fux, vemos cómo, entre los compases séptimo y octavo, encontramos una quinta directa entre la voz superior y la inferior. Fux explica que: “si no hay otra posibilidad, uno puede ocasionalmente alejarse de las reglas estrictas en la composición en tres partes, para evitar peores torpezas [*awkwardness* en la traducción inglesa, *ibid.*]” (Pág. 78)

Estas torpezas que Fux describe, las encontramos en los siguientes ejemplos, corregidas.

Ejemplo donde es necesario transgredir algunas reglas para salir de apuros.



Corrección propuesta por el alumno (compases 7 al 11 del ejemplo anterior).



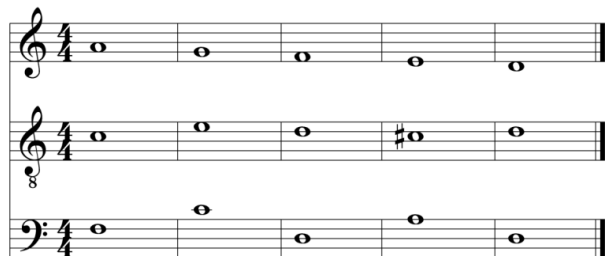
Primera corrección: nótese que tendríamos una quinta directa (compás 3-4) seguida de una octava directa (compás 4-5) si tomáramos este camino; aparte de estos errores, vemos cómo se llega a un unísono en la voz inferior y en la media (compás 3).

Fux dice, con referencia a este unísono: “el cual es menos armonioso que la octava”; es decir, anula una voz al mezclarla con otra, produciendo una textura pasajera en dos voces.

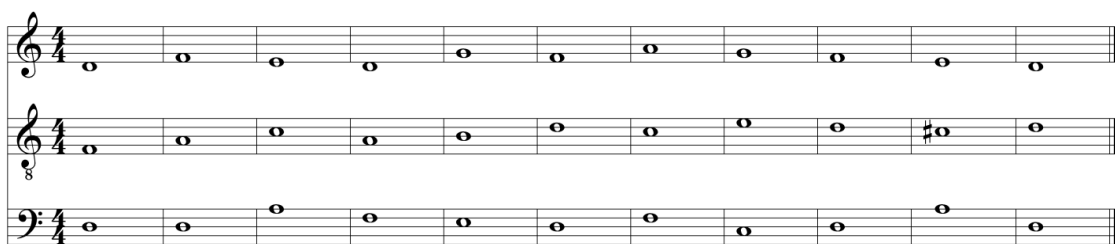
También es mencionado, en este pasaje, que el uso de líneas adicionales en la voz del bajo no debe ser utilizado sino en caso de “grave necesidad”.

En la teoría antigua, que se basa en el uso de una clave para un registro vocal único, el uso de líneas adicionales era poco aconsejado, ya que el pentagrama, con su respectiva clave, encerraba el rango comodo de dicha voz.

En la segunda corrección, Fux hace énfasis en la necesidad de escribir líneas propicias para ser cantadas y critica el salto de séptima descendente (compás 3-4).



Este es el resultado de las correcciones hechas por Fux a los problemas anteriores.



Las quintas directas no parecen ya preocupar a Fux, especialmente en las voces media y baja; su uso aparece en los siguientes ejemplos y no son mencionadas de nuevo. Cabe decir que, en cada uno de ellos, la voz aguda se mueve por grado conjunto descendente (Fig. 104, compases 7 y 8. Fig. 106, compases 3 y 4)

En el ejemplo 105, página 80, podemos ver una discusión interesante referente al último compás. Fux afirma que la tercera habría sido más armoniosa, ¿tal vez por la necesidad de resolver el tritono?, pero refuta diciendo “¿Cuál tercera usaría?, ¿la mayor o la menor? Si usas la tercera menor, ¿no te das cuenta de que no es capaz de dar una sensación de conclusión? Si te refieres a la tercera mayor, ¿no te das cuenta de que el modo contiene la tercera menor y que, gracias a esto, el oído se va acostumbrando a estas características en la línea melódica en el *cantus firmus* y de que estaría, de alguna manera intranquilo si se asciende la tercera al final? Por estas razones, es mejor evitar la tercera.”



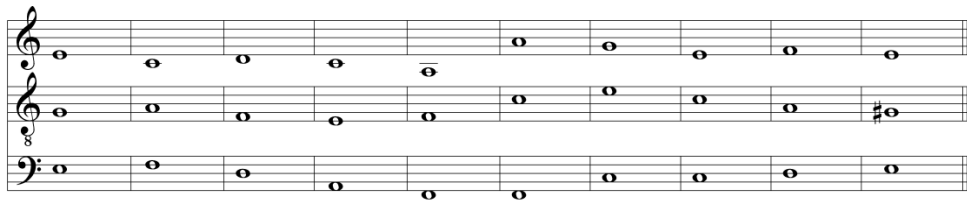
Además de esto, llama la atención de que el tritono en el compás cinco no sea mencionado, ni corregido. Sólo nos basta inferir que su uso es correcto al estar el acorde disminuido en primera inversión como ya habíamos concluido anteriormente.



En ejemplos posteriores, encontramos varios tritonos que son aceptados por Fux; éstos se presentan de nuevo, para nosotros, como acorde de sensible en primera inversión.

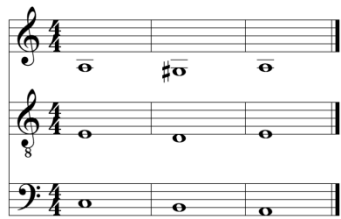
Para la cadencia final sobre la nota *mi*, Fux nos ofrece este final que incluye la tercera mayor en lugar de la quinta, argumentando que “la posición inusual del semitono [en este modo]... hace que la cadencia usual no se pueda emplear... la omisión de la tercera sólo en casos donde sea posible”. Para Fux, no es posible omitir la tercera ya que “uno no puede usar la quinta en el último compás... sin resultar en dos quintas consecutivas y por esto se debe usar la tercera mayor; ya que la tercera menor, al ser una consonancia más (sic) perfecta, es menos apropiada para el final. (Pág.82).

En edición corregida: “ya que la tercera menor, al ser una consonancia *MENOS* perfecta, es menos apropiada para el final.”<sup>1</sup>

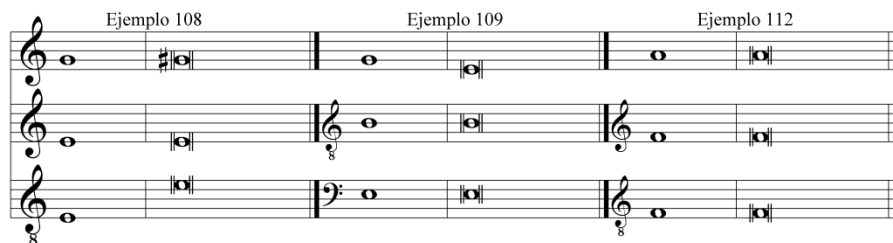


1. FUX, Johann Joseph. *Gradus ad parnassum*, traduction française de Pierre denis vers 1773, Edition en fac similé commentée par Monique Rollin. Cnrs edition, Paris 2002 Pág.162

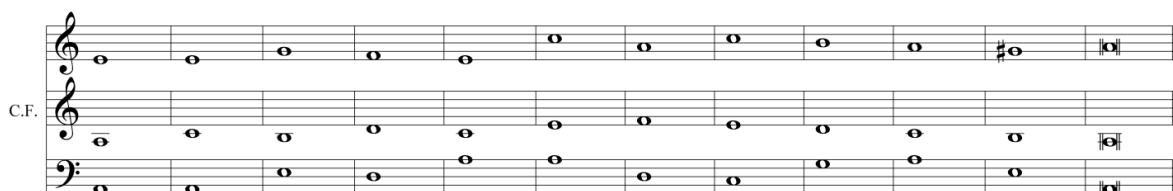
Cuando el *cantus firmus* está en la voz grave –como ya mencionamos, el *cantus firmus* siempre termina con el segundo grado que marcha al primero – las demás voces forman un acorde de séptimo grado en primera inversión. También cabe anotar que la resolución del tritono no se lleva a cabo de manera tonal en el siguiente ejemplo; es decir, la cuarta aumentada no resuelve a una sexta menor, sino que va a cuarta justa. Esto pasa cuando la voz superior llega a la octava usando música ficta.



Observemos, en los ejemplos finales, el comienzo con la tríada armónica completa, es decir, tríada en estado fundamental. Lo que es importante es el uso de la tercera en el primer compás y, para la candencia final. En los siguientes ejemplos, vemos la disposición de las voces en los compases primeros y últimos. (Pág. 82-83).



Ejemplo de contrapunto en primera especie en tres partes sobre *cantus firmus* en modo eólico. (Pág. 84)



## 2.7 SEGUNDA ESPECIE EN TRES PARTES

Fux nos dice que, para este tipo de composición, debemos tener en cuenta las reglas de la segunda especie en dos partes y las reglas de la tríada armónica, vistas en la primera especie en tres partes. Sin embargo, unos cuantos cambios son introducidos; el primero de ellos nos muestra que las quintas paralelas ya son anuladas por saltos de tercera, y no es necesario un salto de cuarta como en la textura en dos voces.



En cuanto a esta excepción, “esta progresión, no sería permitida en la composición en dos partes. En tres partes... puede ser tolerada para favorecer la tríada armónica” (Pág. 86)

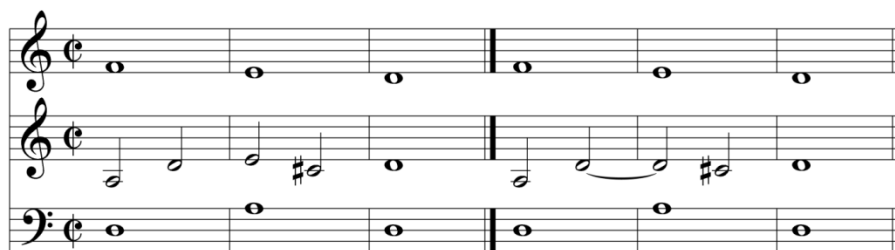
En la composición en dos partes en segunda especie, veíamos cómo los saltos debían ser consonantes. Llama la atención que en el ejemplo siguiente, quinto y sexto compás, se vea un salto cuya resultante interválica en las voces agudas y media sea de tritono.



Fig. 121. (Pág. 86).

Cabe anotar que la resultante armónica se ve inalterada por este salto, ya que estamos conservando la armonía de sensible de do en primera inversión.

Vemos también cómo, en los ejemplos proporcionados por Fux, escritos por él y no tomados de la literatura a la cual trata de acercarse, terminan usando contrapunto sincopado o ligado hacia el penúltimo compás. Fux nos explica: “en el compás de la ligadura, tendríamos como resultado una sonoridad de octava vacía o un mal unísono si se usaran simplemente blancas”. La resultante, sin la ligadura, y ya que no hay más opción de otras nota posibles, sería una octava paralela, claramente explicada por A. Mann en el pie de página.



Vemos cómo, en el primer caso, en los compases penúltimo y último, encontramos octavas paralelas entre contralto y soprano; en el segundo caso, gracias a la ligadura, estas octavas son eliminadas al incluir el retardo *re- do#*.

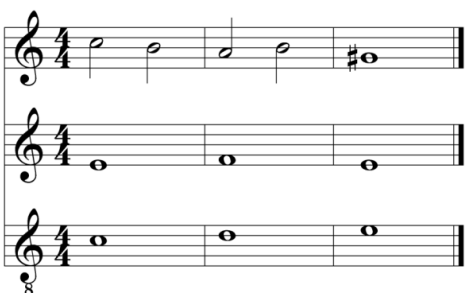


También vemos el uso de terceras ascendidas en los compases finales, pues “la quinta no se puede usar en la voz superior, ya que tendríamos la sucesión inmediata de dos quintas [quintas paralelas, una disminuida y una justa, con el tritono mal resuelto]”.

(Final ejemplo 123).



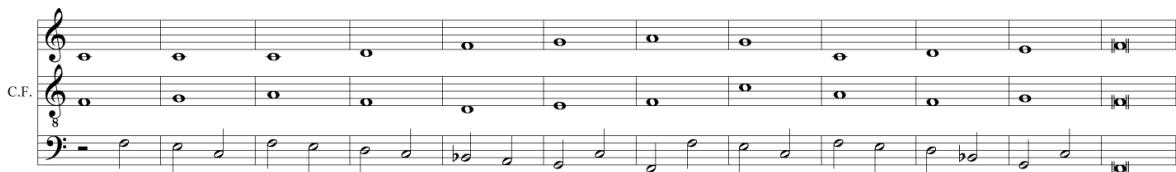
De nuevo, nos encontramos otro ejemplo en el cual la cuarta aumentada no es tratada como disonancia ya que, si este fuera el caso, se usaría como nota de paso. Al final del ejemplo 124, vemos cómo se sale de ella por salto. Fux afirma “las notas blancas son siempre concordantes (*concordant*) con las otras dos redondas. Al mismo tiempo, se logran buenas progresiones y las reglas son respetadas tanto como sea posible” (Pág. 88).



Sólo nos basta concluir que es más importante, en la visión de Fux, que las blancas sean consonantes con el bajo, en primera medida; y que, en segundo plano, ubica la consonancia con la otra voz, ya que si esto no fuera cierto, el salto del ejemplo anterior (B-G#) hubiera sido imposible.

Una última observación de Fux: "Resulta muy complicado, de hecho, casi imposible, si uno no piensa uno o dos compases adelante antes de escribir" (Pág. 90).

Ejemplo de contrapunto de segunda especie en textura de tres partes sobre y *cantus firmus* en modo lidio. (Pág. 90)

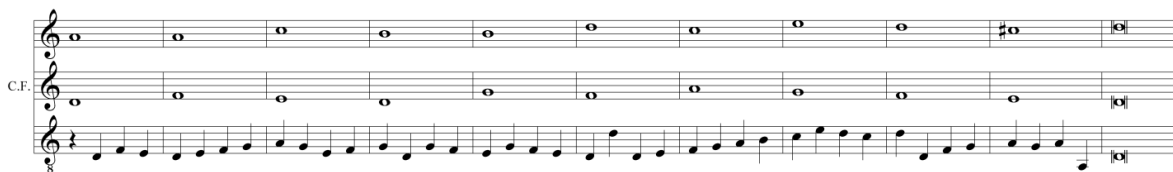


## 2.8 TERCERA ESPECIE EN TRES PARTES

Una explicación similar a la anterior abre éste capítulo; se deben observar las reglas para la textura entres voces, es decir, la triada armónica y las reglas anteriores de la tercera especie en dos voces, paralelismo, disonancias, etc.

Y añade: "en todas las especies de contrapunto... un gran cuidado debe ser tenido acerca de las notas del primer tiempo del compás". También nos dice que, cuando no se pueda usar la triada armónica en la primera negra del compás, se debe usar en la segunda o la tercera negra. A. Mann incluye la cuarta negra dentro de esta consideración. (Pág. 91)

A medida que los ejemplos van avanzando y las posibilidades de las reglas van permitiendo el uso de más notas y de notas de paso, vemos cómo, cada vez, hay menos saltos a través de la barra del compás; esto lo entendemos dentro del estilo, cómo no saltar sobre una nota acentuada, ya que hablar de compases donde éstos no existían no tiene sentido. Además debemos recordar el papel del texto y el hecho de que éste manejaba los acentos melódicos dependiendo del acento natural de la palabra. Inferimos que los saltos a sílabas acentuadas no eran comunes en el estilo.



Podemos concluir, según el pensamiento de Fux, en tener triadas armónicas dentro del compás y en la búsqueda del pulso armónico. Cabe preguntarnos si el pulso armónico era una cuestión tenida en cuenta antes de la codificación de reglas propiamente armónicas por Rameau en 1722 o no. Ahora, el pulso armónico podía ser una resultante de las consonancias incluidas en el compás, no un objetivo del compositor quien, naturalmente, buscaba líneas melódicas independientes, no entrelazamientos y resultantes armónicas concretas, exceptuando los puntos cadenciales.

Como ya hemos dicho, no entraremos a discutir las connotaciones estilísticas del movimientos en negras en éste punto; sólo queremos advertir al lector que no infiera conclusiones referentes al movimiento en negras, a partir de los ejemplos de Fux.

Podemos inferir que la resolución de tensiones armónicas no es una prioridad para Fux. Para él, lo importante es la consonancia, no la resolución de tritonos. Descartamos entonces el concepto de funcionalidad y atracción tonal, no presentes en música modal. El tritono es considerado una disonancia, no una disonancia con una resolución obligada que genera una atracción hacia una triada específica; pero la disonancia sí debe ser resuelta a una consonancia imperfecta de acuerdo con las reglas del estilo.

Además debemos recordar que las resoluciones de las suspensiones se deben hacer por grado conjunto descendente, siendo lógico así que, si la voz que suspende está en el bajo y genera un tritono, su resolución será a la quinta justa; caso que, como ya sabemos no se presentaría en el siglo XVI ya que para la época en cuestión, la resolución de las disonancias lleva a intervalos imperfectos, podemos descartar entonces el uso de ésta suspensión en el bajo.

En este capítulo, Fux no nos habla de la relación de las voces que van en negras y las voces en redondas; no especifica si los saltos de las negras deben ser consonantes con ambas voces. Para Fux, una vez explicado un tema, sus reglas se aplican a los demás casos; inferimos entonces que, como en casos anteriores, la relación más importante se encuentra entre cada voz y el bajo y en segundo plano, tendremos la relación entre las voces agudas.

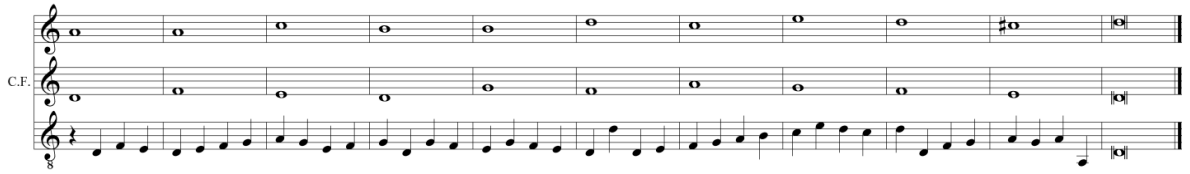
Sabemos gracias a esta investigación que no sólo el bajo debe ser tenido en cuenta para el movimiento en negras, o en figuras ornamentales; si existen 2 voces con notas largas; las negras y los diferentes ornamentos deben ser bien manejados con relación a todas las voces con notas largas, no sólo al bajo.

Luego de pasar por varios ejemplos, Fux nos sugiere la realización de ejercicios en los cuales tenemos el *cantus firmus* en una de las partes, otra de ellas en segunda especie y la otra, en tercera especie. (Pág.93)



Podríamos decir que, luego de que Fux nos ha dicho que las reglas anteriores se mantienen a través de las especies siguientes, no es necesario explicar la relación de consonancias en el ejemplo anterior. Sin embargo, me parece pertinente aclarar que la relación que debe existir entre la parte que realiza el contrapunto en tercera especie y la que realiza el contrapunto en segunda especie, es tal como si tratáramos éstas voces sin considerar el bajo, como un contrapunto de segunda especie. Es decir, la tercera negra debe ser consonante con la segunda blanca y con el bajo.

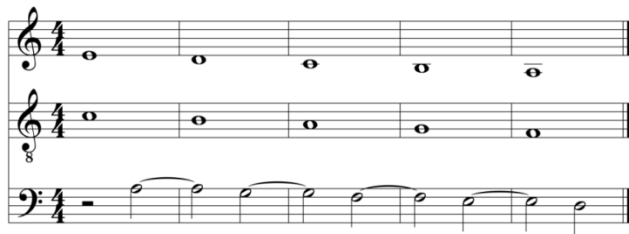
Ejemplo de contrapunto de tercera especie en tres partes sobre *cantus firmus* en modo dórico. (Pág. 92)



## 2.9 CUARTA ESPECIE EN TRES PARTES

Fux nos pide tener en cuenta las reglas vistas para el contrapunto sincopado en dos voces y seguirlas al pie de la letra; añade, además que lo nuevo simplemente viene con la tercera voz y que las mismas reglas para el tratamiento de las ligaduras, se aplican para ésta. También hace énfasis en entender ésta especie de contrapunto de la misma manera que en dos voces, es decir, como si la ligadura fuera un retardo del tiempo siguiente.

El tratamiento de las quintas retardadas



El ejemplo anterior, si le removemos las ligaduras, quedaría de la siguiente manera:



Lleva al siguiente argumento por parte Fux “la naturaleza de la consonancia no se ve alterada por las ligaduras, se mantiene exactamente igual” (Pág. 95).

Luego añade que el ejemplo con las ligaduras es aceptado y el ejemplo sin las ligaduras no es permitido; su argumento es “el respeto a la autoridad de los versados maestros del arte, quienes han aprobado [el tratamiento de las quintas con ligaduras] y desaprobado [el tratamiento de las quintas sin ligaduras]”.

Otra frase digna de mencionar sobre las ligaduras y el problema de las quintas es “quién puede negar que existe gran poder en las ligaduras... [Ellas tienen]... la habilidad de evitar o mejorar pasajes incorrectos”. (Pág. 96)

Sobre las octavas paralelas, que podrían teóricamente ser corregidas con la misma técnica de ligadura, Fux nos ofrece esta maravillosa explicación. “la quinta es una consonancia perfecta, la octava es una consonancia aún más perfecta, y el unísono, la más perfecta de todas; mientras más perfecta la consonancia, menos armonía tiene. Sabemos también que las disonancias, por sí mismas, carecen de la gracia y el encanto de la armonía; y que cualquier efecto placentero y bello que ofrecen al oído debe ser atribuido a la belleza de la consonancia a la que resuelve”. (Pág. 97).

Es clara entonces, gracias a la cita anterior, la confusión que se ve entre los ejemplos de Fux y sus palabras. Antes había permitido la resolución de una disonancia de cuarta a una quinta, y ahora nos dice que las resoluciones de las disonancias deben llevar a consonancias bellas, no a consonancias carentes de armonía, como la quinta, la octava y el unísono. Éstas son las confusiones que debemos resaltar en el texto de Fux, no debemos tomar conclusiones pragmáticas sin tener bastante cuidado al leer su libro.

Según la teoría de Fux, una disonancia que resuelva a una quinta será más aceptable que una que resuelva a la octava. Entendido esto, no nos debe sorprender que el primer ejemplo [octavas paralelas corregidas con ligaduras] sea considerado un error y no el

segundo [quintas paralelas corregidas con ligaduras]; sin embargo, conforme con las reglas del contrapunto anotamos que: *“a resolution will be regarded more indulgently the closer the perfect consonance to which a dissonance moves in to the nature of an imperfect consonance.* (Pág.97).” “La resolución de una disonancia será mejor vista si resuelve a un intervalo imperfecto que esté cerca de un intervalo perfecto”; para entender esta cita recordemos la disposición final de las cadencias cuando incluyen la tercera; esta tercera siempre debe ser mayor, así no se encuentre en el modo en este estado, ya que la tercera mayor está más cerca de la quinta justa que la tercera menor.

Tal vez la confusión en la que se enfrasca Fux se deba al hecho del tratamiento de una sexta que va a una quinta justa, la cual es tratada con una síncope y recibe el mismo tratamiento que una disonancia.



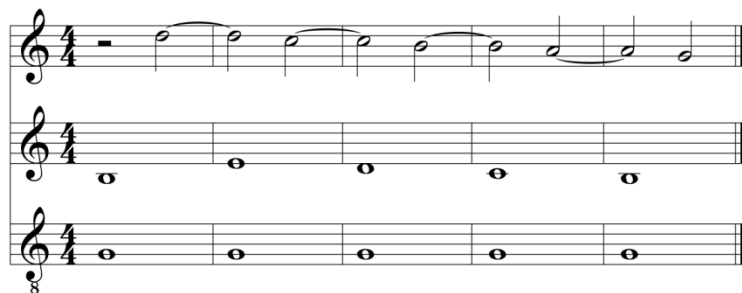
Sin embargo, debemos ser más cuidadosos y saber que, así el tratamiento de esta figura sea idéntico al de las disonancias (preparación - suspensión - resolución), realmente estamos tratando con contrapunto sincopado consonante, ya que la sexta, en ningún momento es disonante y no requiere una resolución. Puede ser que Fux haya entendido el intervalo de quinta como una posible resolución de la disonancia y haya ampliado este concepto errado hasta aceptar la quinta como una posible resolución de la cuarta, abandonando completamente la regla del siglo XVI de resolver las disonancias a intervalos imperfectos.

Para concluir la discusión sobre las quintas y octavas retardadas, podemos decir que, cuando las voces pierden su individualidad y llegan a un intervalo con poca armonía, octava o unísono, se considera un error ya que se genera la sensación de haber perdido una voz; pero si la individualidad de las voces se conserva, las reglas pueden ser obviadas,

bajo el argumento de que ambas voces se escuchan individualmente ya que las quintas no se mezclan hasta el punto de difuminar una de sus voces y escuchar una sola, como sí sucede en el caso de las octavas y unísonos paralelos.

Para los músicos antiguos, la armonía que podía tener una consonancia tenía que ver con la relación entre sus armónicos; así, un unísono no tenía armonía ya que las columnas de armónicos de ambas notas son idénticas, la octava producía algo de armonía; sin embargo, la resultante sería la misma nota una octava arriba por cada armónico producido, mientras que la quinta producía dos columnas diferentes de armónicos, llenando mucho más los oídos que los intervalos descritos anteriormente y produciendo un efecto más placentero y lleno, que el de la octava y el unísono.

Veamos en siguiente ejemplo de Fux, en el cual se ilustra el uso del pedal.



Cabe anotar que en los ejemplos y análisis sobre la obra de Palestrina, revisados durante esta investigación no se vio ningún caso como el mencionado anteriormente por Fux, a mi entender estos pedales no pertenecen al estilo renacentista, pero si al estilo barroco.

En el ejemplo anterior, vemos que es tolerable el uso de dos blancas ligadas, de las cuales la primera y la segunda son disonantes; Fux considera este uso “correcto y muy hermoso”. Tenemos que tener en cuenta que para poder usar este tipo de disonancia es necesario que la nota en la voz grave se mantenga a manera de pedal y como bien lo anota A. Mann, su uso es “como en la tercera especie de contrapunto” es decir, “la primera debe ser



consonante, la segunda puede ser disonante, y la tercera, de nuevo debe ser consonante. La cuarta puede ser disonante si la quinta es consonante”. (Pág. 50).

En el siguiente ejemplo (comienzo del ejemplo 151, página 102), Fux nos muestra quintas directas que se producen entre las dos voces superiores y nos dice: “la cual [quinta directa] es fácilmente perceptible al oído y debe ser evitada en composición en tres partes.



La corrección que ofrece es la siguiente

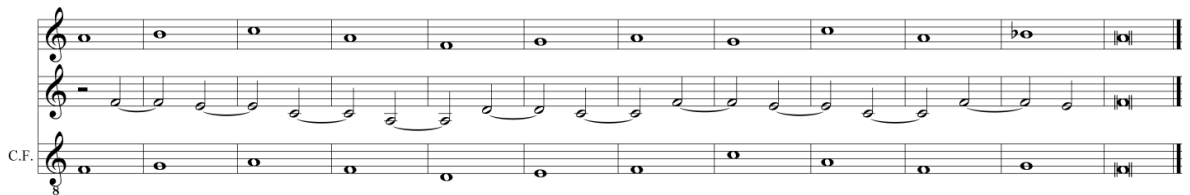


En referencia a esta corrección, A. Mann, el pie de página, página 103, nos dice: “en general, las quintas y octavas ocultas son permitidas en la escritura en tres partes, si la conducción de las voces es correcta [y nos recuerda el siguiente ejemplo estudiado anteriormente]:



Sin embargo, en el ejemplo [de Fux], estamos tratando con dos voces, no con tres (la voz media y aguda comienza en el mismo tono), y la suspensión en el bajo ayuda a evidenciar que las demás voces se mueven en la misma dirección”. (Pie de página, Pág. 103.)

Ejemplo de contrapunto de cuarta especie en tres partes sobre *cantus firmus* en modo lidio.  
(Pág. 102).



## 2.10 QUINTA ESPECIE EN TRES PARTES

Fux llama a esta especie contrapunto florido. Nos dice que debemos recordar su uso de cuando lo abordamos en dos partes y que, la relación entre la voz que lleva el contrapunto florido y las otras partes en redondas, debe ser entendida basándonos en lo que hemos estudiado en tres partes.

Considera que no es necesario gastar más tiempo en explicaciones y sugiere comenzar con los ejemplos.

En el siguiente ejemplo (tomado del ejemplo 155, página 104) vemos cómo, en el contrapunto florido, se aborda el uso de corcheas por salto. Lo mismo sucede en el ejemplo 158 de la página 105.



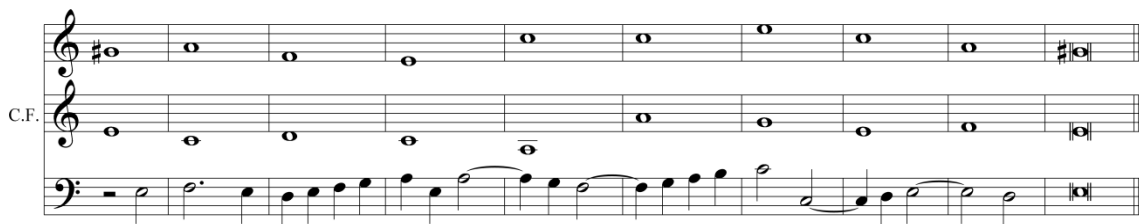
Fux se aleja de nuevo, en este punto, del contrapunto del siglo XVI, en el cual, las corcheas deben ser abordadas por grado conjunto; y usadas siempre en pares, sobre fracciones no acentuadas del compás, y abandonadas por grado conjunto. Al abordar movimientos de corcheas por salto, nos alejamos significativamente del idioma de Palestrina.

Llama la atención, también, ver que el ejemplo 159 comienza con una tercera mayor:



Fux no ofrece más explicaciones sobre el contrapunto florido en tres partes; en el capítulo se ven seis ejemplos y ninguna corrección sobre los mismos.

Ejemplo de contrapunto florido en tres partes sobre *cantus firmus* en modo frigio (Pág.105).



## 2.11 PRIMERA ESPECIE EN CUATRO PARTES

Lo primero que vale la pena resaltar de la introducción hecha por Fux al principio de este capítulo es que, para él, la cuarta voz es un añadido a la textura en tres, es decir no una composición desde cero, sino una composición desde tres partes con una cuarta voz que va a duplicar alguna de las notas de la tríada armónica, contradiciendo de cierta manera el principio del contrapunto, que es lograr independencia en las voces. Visto de esta manera, la cuarta voz, para Fux, es una voz armónica, no contrapuntística.

En los finales de los ejemplos 169, 170, y 171, vemos cómo se triplica la nota *finalis* y se añade una tercera.

Recordemos las palabras de Fux en la página 77 [primera especie en tres partes]:

“Uno siente que el grado de perfección y reposo que se requiere para el acorde final, no es lo suficientemente satisfactorio con esta consonancia imperfecta [tercera mayor]. Es en la composición en cuatro partes donde [las condiciones para usar la tercera mayor en la cadencia final] pueden ser cumplidas: al añadir la quinta, la tercera ya no es tan prominente.”

Según esto, deberíamos tener la quinta presente para luego poder añadir la tercera y mitigar su prominencia, logrando así un final con sonoridad de consonancia perfecta, no imperfecta, tal como ocurre en los ejemplo 165, 166, 167 y 168, en los cuales siempre tenemos la *finalis* duplicada, una quinta y la tercera mayor.

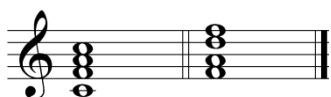
Fux nos aclara que “a veces es necesario aceptar las quintas y octavas ocultas, para seguir los requerimientos de la melodía” (Pág.110).

Frente a la pregunta, ¿cómo debe ser el orden de las voces?, Fux responde con el siguiente ejemplo.



Las voces, dice Fux, deben obedecer, mientras sea posible, al orden de la división de la octava; así tendremos: fundamental, quinta, octavas, décima.

Para el manejo de las cuartas, vemos que se consideran disonantes si está el bajo involucrado; de lo contrario, es permitido su uso.



La primera cuarta involucra el bajo; la segunda no. Para nosotros, es seguro decir que no se utilizan acordes en segunda inversión.

Fux termina este capítulo diciendo que la composición, cuando está regida por el *cantus firmus* no permite una elaboración ejemplar y que obedezca todas las reglas, ya que debe servir al *cantus firmus*; sin embargo, la composición libre sí debe seguir las reglas ya que puede ser modificada cualquiera de las partes para llegar a esta meta, lo cual debe parecernos inmediatamente contradictorio con el estilo del contrapunto del siglo XVI, en el que las misas con *tenor* (misas basadas en *cantus firmus*), fueron muy populares y practicadas por los compositores sin dificultad alguna en el uso de las reglas estilísticas del

periodo. De nuevo, debemos tener cuidado con las conclusiones de Fux, ya que a veces son basadas en su experiencia y no en el estudio directo de las fuentes del siglo XVI.

Vemos cómo también la repetición de notas a través de la barra es cada vez más frecuente.

Me parece prudente añadir, en este capítulo, unas cuantas observaciones sobre las duplicaciones realizadas en los ejemplos de Fux.

	Duplicación de notas			Disposición del acorde			Fig.
Número de Acordes	Fundamental	Tercera	Quinta	Fundamental	Primera	Segunda	160
11	8	3	0	11	0	0	
Acorde final	3	0	1				

	Duplicación de notas			Disposición del acorde			Fig.
Número de Acordes	Fundamental	Tercera	Quinta	Fundamental	Primera	Segunda	163
11	8	3	0	11	0	0	
Acorde final	3	0	1				

	Duplicación de notas			Disposición del acorde			Fig.
Número de Acordes	Fundamental	Tercera	Quinta	Fundamental	Primera	Segunda	164
11	9	2	0	11	0	0	
Acorde final	3	0	1				

	Duplicación de notas			Disposición del acorde			Fig.
Número de Acordes	Fundamental	Tercera	Quinta	Fundamental	Primera	Segunda	165
11	7	2	2	8	3	0	
Acorde final	2	1M	1				

	Duplicación de notas			Disposición del acorde			Fig.
Número de Acordes	Fundamental	Tercera	Quinta	Fundamental	Primera	Segunda	166
10	7	3	0	9	1	0	
Acorde final	2	1M	1				

	Duplicación de notas			Disposición del acorde			Fig.
Número de Acordes	Fundamental	Tercera	Quinta	Fundamental	Primera	Segunda	167
10	7	3	0	9	1	0	
Acorde final	2	1M	1				

	Duplicación de notas			Disposición del acorde			Fig
Número de Acordes	Fundamental	Tercera	Quinta	Fundamental	Primera	Segunda	168
10	6	3	1	8	2	0	
Acorde final	2	1M	1				

	Duplicación de notas			Disposición del acorde			Fig.
Número de Acordes	Fundamental	Tercera	Quinta	Fundamental	Primera	Segunda	169
12	8	3	1	10	2	0	
Acorde final	3	1M	0				

	Duplicación de notas			Disposición del acorde			Fig
Número de Acordes	Fundamental	Tercera	Quinta	Fundamental	Primera	Segunda	170
12	7	4	1	10	2	0	
Acorde final	3	1M	0				

	Duplicación de notas			Disposición del acorde			Fig
Número de Acordes	Fundamental	Tercera	Quinta	Fundamental	Primera	Segunda	171
12	6	5	1	10	2	0	
Acorde final	3	1	0				



	Duplicación de notas			Disposición del acorde			Fig.
Número de Acordes	Fundamental	Tercera	Quinta	Fundamental	Primera	Segunda	172
12	7	2	3	8	4	0	
Acorde final	2	1	1				

### Total y Síntesis

	Duplicación de notas			Disposición del acorde		
Número de Acordes	Fundamental	Tercera	Quinta	Fundamental	Primera	Segunda
122	80	33	9	105	17	0

También podemos concluir que, cuando el modo escogido para trabajar tiene la tercera menor, en el acorde final, ésta se ve alterada a tercera mayor, ya que, según Fux, ésta es más conclusiva que la tercera menor.

Ejemplo de contrapunto de primera especie en cuatro pares sobre *cantus firmus* en modo lidio. (Pág. 115)

Cabe añadir que, en el ejemplo anterior, compás 6, según creo, la nota *si* de la soprano debe ser también bemol y no natural, ya que los intervalos cromáticos no existen dentro del lenguaje que estamos estudiando; también puede ser un error de edición, o por qué no, un error de Fux.

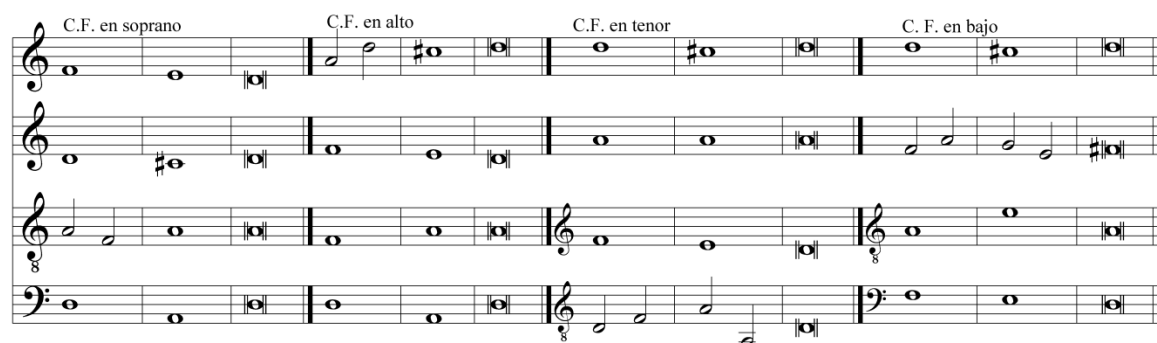
*Bb, en la edición de: Fux Johann Joseph. Gradus ad Parnassum, Traduction française de Pierre Denis Vers 1773, Edition en fac similé commentée par Monique Rollin. Cnrs editions, Paris 2002 Pág. 212*

## 2.12 SEGUNDA ESPECIE EN CUATRO PARTES

Para Fux, no hay nada nuevo que decir sobre ésta especie, sino recordar el trabajo en dos y tres partes y añadirle una cuarta; de nuevo vemos cómo para Fux y se nota en sus ejemplos, la resolución de estos ejercicios es tomar sus trabajos anteriores en tres partes y añadirles una cuarta voz.

Es notorio que, para él, no se está escribiendo música como tal, sino realizando ejercicios que él compara con deletrear letras para aprender a leer, no con obras maestras terminadas, sino con las escaleras (*gradus*) que guían hacia ellas; debemos entender que el objetivo de este libro; como bien Fux lo expresa en el prólogo y como veremos más adelante, es el de progresivamente, por medio de ejercicios, llevar a los estudiantes al conocimiento de las herramientas y reglas del contrapunto.

Los finales, en esta especie, son algo más permisivos; la regla de quinta justa- sexta mayor (cuando el *cantus firmus* está por debajo de la voz en blancas), quinta justa- tercera menor (cuando el CF está por encima de la voz en blancas) no siempre es posible, ya que “la dificultad se encuentra en usar dos blancas contra tres redondas”. Fux hace claridad en que estas dificultades llevarán al estudiante a conocer más las consonancias y a hacer un mejor uso de ellas. (Pág. 118.)



De nuevo vemos cómo Fux no nos da luz sobre cómo deben ser los saltos; inferimos, viendo sus ejemplos, que ellos deben ser consonantes con las tres voces en redondas.

La siguiente cita nos demuestra que la concepción de Fux sobre sus ejemplos no es otra que la de ser ejercicios: “Estas lecciones deben ser resueltas, no para ser ejecutadas, sino como ejercicios. Si uno sabe cómo leer y escribir, no se debe preocupar más por deletrear; de manera similar, las especies en el contrapunto se dan con el propósito de ayudar al estudio.” (Pág. 119).

Queda claro entonces el propósito del texto. Sin embargo, hay que seguir teniendo en cuenta que, a menudo, sus conclusiones referentes al estilo del contrapunto de Palestrina son erradas.

Ejemplo de contrapunto de segunda especie en cuatro partes sobre *cantus firmus* en modo dórico (Pág. 117).



## 2.13 TERCERA ESPECIE EN CUATRO PARTES

Para esta especie, debemos recordar lo dicho en los capítulos anteriores, “nada más debe ser añadido”, dice Fux. Las mismas reglas y principios se aplican, simplemente tenemos una voz más.

Sin embargo, explica que el llegar a una consonancia perfecta por movimiento directo puede ser tolerado y argumenta que, si se pudiera trabajar con notas más pequeñas, blancas en lugar de redondas, estos errores podrían ser corregidos fácilmente.

La primera parte del ejemplo muestra el movimiento directo entre tenor y contralto; la segunda parte muestra la corrección si se pudiera utilizar contrapunto de segunda especie:



Otro caso que discute Fux es el siguiente (veamos la versión original que da pie a la discusión):



El alumno hace notar la duplicación de la tercera y propone llevar el tenor al unísono con el bajo:



A lo cual, el maestro responde: “Las voces pudieron haberse dispuesto de esta manera, sin embargo, aparte del hecho de que el unísono sobre el primer pulso del compás, le resta considerablemente a la armonía de la composición [Según Fux, los intervallos perfectos no tienen mucha armonía], también debe tenerse en cuenta que la tercera, mejor dicho, la décima que sólo ocurre de paso (*in passing*) en la voz superior, sería demasiado débil ya que no se escucha continuamente” (Pág. 121).

Podemos entonces concluir, gracias a la afirmación anterior, que un buen contrapunto, para Fux, es aquel donde la “tríada armónica” se escucha continuamente. Al ver el manejo de las voces y las notas que escoge para asignar a las redondas, confirmamos que, en la gran mayoría de los casos, la tercera está presente como redonda y la que más fácilmente puede ser eliminada es la quinta.

El ejemplo 180, página 122, es especialmente alabado por Fux. En éste, nos hace recordar el compendio de reglas que el estudiante debe haber memorizado para lograr un contrapunto exitoso:



- 1) En el acorde formado por las primeras negras de cada compás, se debe obtener una tríada completa
- 2) Mover el contrapunto de manera que al siguiente compás, éste llegue de manera simple (sin saltos forzados).

Realizando una revisión estilística del ejemplo anterior, deberíamos corregir en el primer compás de la voz en negras el salto en dirección ascendente después de negra acentuada, lo mismo en el compás seis; las secuencias de los compases tres-cuatro y el uso de las negras como apoyantes de paso en la segunda parte del compás en los compases uno, seis, y nueve y los saltos consecutivos en la misma dirección en los compases cuatro-cinco.

También nos aclara que las quintas ocultas son menos tolerables si las voces externas están involucradas; si las quintas ocurren en las partes internas, entonces serán más toleradas. Sobre este tema, elabora unos tres ejemplos posteriores, que llegan todos a la misma conclusión: Si se pudieran utilizar las demás especies en las demás voces no se presentaría este problema y lo adjudica a la dificultad del contrapunto al servicio del *cantus firmus* y la rigurosidad de las especies.

Para concluir sobre el tema de las quintas y octavas ocultas: son más tolerables en las voces internas; en caso de que la soprano esté involucrada, ésta debe moverse por grado conjunto.

Ejemplo de contrapunto de tercera especie en cuatro partes sobre *cantus firmus* en modo frigio. (Pág. 125).

The image shows a musical score for four parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) in Frigian mode, third species counterpoint over a cantus firmus. The cantus firmus (C.F.) is written in the second staff, consisting of a single melodic line with half notes. The other three staves (Soprano, Alto, Tenor, and Bass) show the counterpoint, with the Soprano part featuring a treble clef and a key signature of one sharp (F#), and the other parts using a bass clef. The counterpoint is written in a style that emphasizes the third species, with a focus on the relationship between the counterpoint and the cantus firmus.

## 2.14 CUARTA ESPECIE EN CUATRO PARTES

De la misma manera como aborda el contrapunto de cuarta especie en los capítulos anteriores, Fux nos recuerda que el papel de la ligadura es demorar la nota y que esto ya lo ha mencionado anteriormente.

Advierte que a veces no va a ser posible conservar en las partes en redondas el uso continuo de este ritmo y que, a veces, va a ser necesario dividir la redonda en blancas para evitar mayores problemas, como vemos en el ejemplo de la página 129:



En cuanto a las cuartas en voces internas, Fux explica que no son de sonoridad muy prominente; entonces pueden ser tratadas como consonancias imperfectas, no como consonancias perfectas. Podemos concluir entonces que se permite llegar a una cuarta en voces internas de manera directa o paralela. (Pág. 131).

Sin embargo, es necesario advertir que, para el estilo del contrapunto del siglo XVI, las cuartas paralelas en voces internas no son propias de esta escritura si involucran el bajo.

También vemos en las correcciones de Fux, su fuerte preferencia por tener la tríada completa cada que sea posible; prefiere las duplicaciones en el orden fundamental y de

tercera. Se notan varios ejemplos donde se discuten las duplicaciones de las notas de la tríada y se llega a la conclusión anterior.



Veamos cómo, en el ejemplo anterior, Fux prefiere usar la segunda versión ya que la duplicación “favorece la armonía” al duplicar la fundamental y no la quinta como en la primera versión. (Pág. 134)

Fux prefiere la segunda versión del siguiente ejemplo sobre la primera porque “[El error consiste en que] la segunda está duplicada, mientras que la sexta, que es requerida para tener una armonía absoluta y perfecta, no está presente”. (Pág. 132-133).



Para el manejo de las disonancias y los grados que deben estar presentes en las otras voces, observamos las siguientes conclusiones a partir de los ejemplos tratados en el libro. Fux no las menciona como regla, pero las cumple a cabalidad



- Retardo 4-3, siempre presente la quinta
- Retardo 9-8 siempre presente la tercera
- Retardo 7-6, siempre duplicada la tercera (el bajo)

Aunque Fux no lo expresa directamente, las suspensiones que realiza son siempre sobre el bajo, es decir, las disonancias ocurren en sus ejemplos con relación a la voz más grave, no con relación a alguna otra de las voces (suspensión entre tenor y contralto por ejemplo) y una vez que la suspensión es resuelta, esa resolución debe ser consonante con las tres voces en redondas.

Vale la pena mencionar que en más de dos voces, las disonancias que antes no estaban permitidas por tener una resolución a intervalos perfectos, ya pueden ser incorporadas al lenguaje; ya que en alguna de las otras partes se cumplirá la regla de resolución a intervalo imperfecto.

Ejemplo de contrapunto de cuarta especie en cuatro voces sobre *cantus firmus* en modo dórico. (Pág.130)

## 2.15 QUINTA ESPECIE EN CUATRO PARTES

Para la quinta especie, Fux no añade nada nuevo referente a reglas o prohibiciones, salvo que a veces él considera necesario dividir las redondas en blancas para no caer en errores.

No trata ningún tema nuevo ni corrige errores en los ejemplos que ofrece.

Ejemplo de contrapunto de quinta especie en cuatro voces sobre *cantus firmus* en modo dórico. (Pág.136)



Después de concluir su trabajo en cuatro voces, Fux ofrece un contrapunto mixto, en el cual se usan simultáneamente todas las especies estudiadas.



Resulta curioso ver cómo cada voz o parte sólo se compromete con una especie; no vemos diferentes especies en cada parte, Fux es rígido con sus especies hasta el último momento.

## 2.16 CONCLUSIONES SOBRE EL TEXTO DE FUX

Aunque vemos cómo Fux hace unas cuantas anotaciones estilísticas, su manejo del contrapunto no nos acerca realmente al contrapunto del siglo XVI ya que, como se discutió en varias partes del análisis de su libro, este nunca fue su objetivo específico.

El no uso de ejemplos tomados directamente de Palestrina es decepcionante, ya que nuestro tratadista habla de este gran maestro con inmenso respeto y lo toma directamente como su tutor; tal vez, como lo dice Jeppesen en la introducción de su libro *"The style of Palestrina and the dissonance"* Fux no tenía acceso a este material, o por el contrario, falla al no saber identificar las diferencias básicas entre el contrapunto del siglo XVI y el uso de éste en su época.

Fux no entiende directamente las cuestiones del estilo, tan delicadas y sutiles que a veces parecen imperceptibles cuando nos enfrentamos al análisis de partituras escritas por Palestrina; pero es precisamente esa sutileza, delicadeza y balance lo que diferencia los estilos mencionados. Estas sutilezas son tratadas en los libros de Jeppesen, Gauldin y De la Motte. Tal vez la concepción del estilo esté resumida en las muchas veces que Fux nos pide escribir una línea apta para ser cantada, pero creo que todos saben lo infinitamente complicado que es explicar y sentar con palabras algo que es perfectamente natural a un maestro; tal vez Fux haya tenido que enfrentar esta dificultad y la mejor explicación que haya encontrado para ofrecernos es la de las líneas cantables.

También debemos resaltar la falta de un capítulo o la explicación sobre el tratamiento del texto, ya que éste marca los acentos y da forma al ritmo. Para Fux, como ya sabemos, su libro es un pequeño paso que deben tomar los estudiantes para llegar a "la montaña de las musas"; su visión pedagógica se apoya en este paradigma, en organizar los diferentes

temas del contrapunto para poder enseñarlos sistemáticamente; no pretende formar maestros completos con tan sólo esta explicación.

Es claro que del texto de Fux no podemos tomar conclusiones estilísticas, ya que el mismo no hace diferencia entre los estilos de contrapunto; el inmenso problema que hay con este libro es cuando los demás autores se apoyan en él para elaborar conclusiones sobre el contrapunto del siglo XVI y no van a las fuentes directas. Este libro genera una enorme confusión que debe ser aclarada y no debemos en ningún momento tomarlo como base para estudiar el contrapunto del siglo XVI; pero sí debemos darle el valor que se merece de gran esfuerzo pedagógico con el cual se formaron y se continuarán formando grandes maestros de nuestro querido arte.

Diether De la Motte  
*Contrapunt*

### 3. DIETHER DE LA MOTTE

En el prólogo, escrito por el autor, se ve de inmediato la orientación que éste le quiere otorgar a su libro: “un libro no que impusiera reglas ni transmitiera como dogma de fe normas tradicionales, sino que ofreciese a modo de instrucción sólo lo que se deja deducir de las obras maestras, sólo aquello que resulta de inmediata evidencia para el lector.” (Pág. VII).

Para el autor es tan importante el entendimiento de la linealidad histórica, que ha incluido capítulos de lectura, sólo con el fin de ubicar a los estudiantes en un contexto determinado y así dice: “Aquél que no quiera coger el lápiz, puede leer estos capítulos con provecho y deleite intelectual” (Pág. IX).

De la Motte toma como base de su libro a Josquin (c 1450, 1455 a 1521) y justifica esta elección, no sólo por la gran admiración que siente por su obra, sino porque tenemos acceso a muchas partituras en dos voces; caso contrario al de Palestrina, compositor del que no tenemos obras sacras en dos voces. También nos explica el valor que tiene el poder comparar nuestros ejercicios con los de Josquin.

Vemos cómo para de la Motte, la importancia de acercarse al estilo es mucho más importante que para Fux (haciendo las salvedades correspondientes incluidas en las conclusiones al estudio del texto de Fux). De la Motte va directamente al estudio de fuentes del siglo XVI y no al estudio de textos de contrapunto, previos al suyo, que tratan del tema.

Para el autor, es de vital importancia que se estudie primero el capítulo sobre Josquin para luego pasar al de Palestrina, ya que según él: “lo único que cabe preguntarse aquí es: ¿Qué es lo que ha cambiado entretanto?” (Pág. X), ya que, para él, lo importante es qué cambios sufrió el lenguaje contrapuntístico en las dos generaciones que pasaron entre Josquin y

Palestrina, reconocer esos cambios y poderlos asimilar es “extremadamente instructivo, pues consiste en una restricción de los recursos y no en una ampliación, de tal modo que una reflexión comparativa puede iluminar tanto la voluntad de expresión de Josquin como la de Palestrina. (Pág. X).

El planteamiento no especista de De la Motte es explicado como una necesidad, ya que él quiere ir, “directamente a la música... sin estudios ni trabajos previos” (Pág. XIII). Además, dice que en “las especies mecánicas, que son las cuatro primeras, no es posible invertir la menor imaginación musical” (Pág. XIII). Las especies, entonces, son consideradas por este autor como falsa música, y no las ve propicias para guiar al estudiante por sus caminos, ya que la música real, con toda la razón afirma, no es escrita de esa manera.

Sobre el no uso de *cantus firmus* como base para las composiciones, de la Motte dice: “si escribiese uno mismo ambas voces [entendamos esto como contrapunto libre], planificando unas veces una, otras la otra, reaccionando unas veces en ésta y otras en aquéllas o en el mejor de los casos, inventando directamente pasajes en dos voces – que es a lo que se debería aspirar -, se ganaría, ya desde el primer ejercicio, una idea mucho más viva de la naturaleza de la polifonía, de la interacción de las voces, que sólo juntas constituyen una unidad; se inventaría una unidad en dos voces. Así entenderíamos que la polifonía no es una agregación de voces particulares [si no una unidad que consta de dos partes].” (Pág. XVI).

También vemos otra importante justificación para no usar el *cantus firmus* ya que De la Motte no quiere hacer sentir a los estudiantes que están “añadiendo una voz a otra”, sino que están componiendo en una unidad que consta de dos o más partes, no que están añadiendo una parte a una unidad preconcebida.

El libro tiene el propósito de ser “una reflexión acerca de la música en la que la descripción, análisis, interpretación, “reflexión acerca de” e instrucciones sobre la técnica compositiva se integran en una unidad”. (Pág. XIV)

En el libro del maestro De la Motte, tiene una tremenda importancia la linealidad histórica; por esta razón, he considerado prudente comenzar su análisis desde el comienzo; no sólo para entender de dónde viene el contrapunto del siglo XVI si no para entender, a pesar de la pésima traducción castellana, la manera de pensar de este importante autor.



### 3.1 INTRODUCCIÓN AL ESTILO

#### PRINCIPIO DE VARIETAS

Respecto a las melodías del siglo XVI, vemos cómo “la nobilísima intención del compositor... era crear una melodía sin configuración tangible.” (Pág. 18)

*“Im omni contrapuncto varietas accuratissime exquirenda est”*. Palabras de Tinctoris. (Pág.18)

Heinrich Besseler, editor de la misa “*Se la face ay pale*” de Guillaume Dufay (ca. 1400-1474) expresa en referencia al principio de *varietas*: “se entendía por *varietas* una modificación de la técnica musical de cualquier tipo que pudiera pensarse, teniendo dicha modificación el valor de precepto principal. Quiere decirse que la repetición de grupos o diseños de notas, la repetición de lo mismo o de cosas similares o la repetición de un determinado ritmo en el compás siguiente era mal vista. La idea melódica debe aportar en cada momento algo nuevo, inesperado, sorprendente. No se busca la regularidad”. (Pág.18).

Ejemplo de *varietas* tomado del “Kyrie II -soprano-” de la misa “*Se la face ay pale*” de Guillaume Dufay (Pág.18).



Vemos que no existen figuras melódicas iguales o ritmos iguales durante este pasaje; ésta es claramente la aplicación del principio de *varietas*.

“Dos generaciones después de Dufay, el principio de *varietas* se ve remplazada por [los principios de] imitación, motivo y elaboración motivica. Sólo el siglo XX conoce algo nuevamente comprobable: la música atemática.” (Pág.19).

## EN REFERENCIA A LA TOMA DE EJEMPLOS

“Su obra [Josquin Des Prés] incluye numerosas composiciones en dos voces, y los trabajos en varias voces presentan, asimismo, ostensibles fragmentos en dos [voces], he aquí el motivo por el que siempre nos será posible tomar como modelo obras originales...mientras que, en el caso de Palestrina, sólo podríamos suponer en el modo en el que quizás hubiera escrito. En este último, las dos voces son solo situaciones de arranque; es únicamente en las composiciones en tres o más donde su lenguaje musical alcanza la plenitud.” (Pág.42)

## MATERIAL TONAL

De la Motte nos explica que “el material tonal” [entiéndase como las notas a las que tenía acceso el compositor] alrededor de 1500 se basa en la serie de quintas *Bb-F-C-G-D-A-E-B*. Y que si las ordenamos a manera de escala obtendríamos el siguiente modelo:

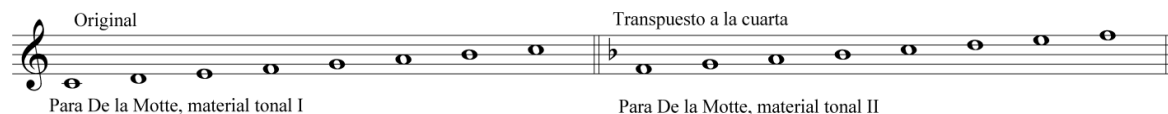


No debemos entender las notas *Bb* – *B* natural como notas diatónicas, el compositor puede bien usar el hexacordio que contiene el *Bb* o el hexacordio que contiene el *B* natural.

Las siguientes páginas del texto nos habla del material tonal I y el material tonal II; he decidido presentarlas como las he visto en la mayoría de libros que tratan de los modos: hexacordios y música ficta.

Los modos diatónicos, los que conocemos a partir de las notas blancas del piano, podían ser transpuestos en la época de Josquin una cuarta por encima, con una armadura de *Bb*.

De esta manera, tendríamos las notas originales (primera parte del ejemplo) y su posible transposición una cuarta por encima (segunda parte del ejemplo)



De la Motte nos explica que “en ocasiones, el ámbito I [material tonal I] puede “modular” al ámbito II. En tales casos, es el propio Josquin el que escribe un accidente sobre el papel”



Es decir, utiliza una armadura para indicar claramente que desea trabajar con las notas transpuestas una cuarta por arriba de las originales (Material tonal II)

Es entonces deducible que si en las notas originales utilizábamos el *Bb* para corregir los tritonos; como en el ejemplo siguiente

*“Pange lingua”*



Entonces en el original transpuesto, utilizaremos un *Eb* para el mismo fin

Kyrie de la “*misa Da pacem*”

e - lei - son - - - e - lei - son, e - lei - son, e

e - lei - son - - - e - lei - son, e - lei - son, e

En el ejemplo anterior, la partitura original es la superior, es decir, sin el bemol del *mi*, del tercer compás. Este *mi* debería tener un bemol para corregir el tritono. Los intérpretes entendían estos bemoles como obvios y el compositor no estaba obligado a anotarlos, pero si el intérprete a cantarlos.

Luego de dejar en claro la manera como Josquin ordena sus notas, De la Motte discute unos aspectos rítmicos fundamentales. Para introducirnos en el tema del ritmo y de cómo lo debemos escribir y entender en nuestra escritura moderna, De la Motte nos indica: “el siglo XVI conocía el puntillo, pero no la ligadura de prolongación, y escribía sin línea divisora [compases]. Han de evitarse todas las duraciones que no sea posible representar por notas simples o con puntillo.” (Pág.48).

Y concluye con la siguiente regla:

“La prolongación de un valor sólo es posible mediante el mismo valor o por su valor mitad” (Pág.48)

Me parece pertinente mencionar que la explicación del maestro De la Motte es, de cierta manera, incompleta ya que en el siglo XVI sólo vemos valores prolongados de notas blancas, nunca veremos una negra con puntillo o una corchea con puntillo.

### 3.2 CARACTERÍSTICAS GENERALES DEL ESTILO

*Debemos tener siempre en cuenta, al leer estas primeras páginas, que De la Motte está hablando del estilo contrapuntístico de Josquin, como base para abordar el estilo de Palestrina; debemos entender la linealidad histórica de este texto y leer estas páginas sólo como información general, sin sacar conclusiones definitivas concernientes al estilo Palestrina en este momento.*

Sin entrar todavía en detalles de gran profundidad, el autor nos ofrece a continuación una serie de características generales que nos permitirán acercarnos al estilo de Josquin.

“Las reglas de la época de Dufay conservan todavía su vigencia. Quedan excluidos todos los intervalos disminuidos y aumentados. Pueden usarse segundas, terceras, cuartas, quintas y octavas ascendentes y descendentes. (Las octavas ascendentes se dan con más frecuencia que las descendentes.) La sexta menor, que se utiliza con moderación, sólo aparece como [intervalo] ascendente. Es muy rara la sexta mayor, utilizada asimismo sólo en sentido ascendente. En Josquin, podemos encontrar incluso saltos de décima.” (Pág. 49)

“La soprano se aleja a menudo una décima de las voces resultantes y a veces, aún cuando sólo sea durante unas pocas notas, hasta una octava y una quinta, [duodécima].”

En cuanto a las imitaciones, De la Motte nos señala que, en la música de Josquin, las imitaciones a distancia de quinta, cuarta u octava son las más comunes; la imitación al unísono es la más extraña.

“Como norma general, si una voz quiere cambiar su situación [pasar de aguda a grave o viceversa], la otra tiene que hacer lo propio al mismo tiempo, o poco después.” (Pág. 53). Cabe mencionar que, en los ejemplos presentados por De la Motte, no se observa un intercambio en las partes, ¿Será que se refiere con el cambio de situación a la dirección de la línea melódica? En discusión con el maestro Gustavo Yepes y luego de revisar el texto De la Motte en alemán, se concluyó que se refiere a la misma voz y lo que hace luego la segunda voz.

“En las composiciones en dos voces de Josquin, se dan también las quintas y las octavas paralelas ocultas [quintas y octavas paralelas], aunque no con mucha frecuencia. El intervalo perfecto se alcanza en todos los casos mediante movimiento por grado conjunto en una voz (que es casi siempre la aguda). No tiene sentido, por tanto, prohibir las paralelas ocultas, como tampoco introducirlas a destajo.” (Pág. 57)

De la Motte nos ofrece los siguientes ejemplos sin texto, ni referencia que nos ayude a saber de dónde los extractó.

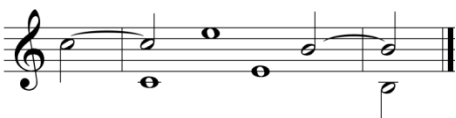


“Se evitaban las paralelas sobre tiempo acentuado con las octavas desplazadas en el tiempo [retardadas], pero no se considera incorrecto hacer lo mismo con las quintas [retardadas].” (Pág. 57)

Ejemplo de quintas retardadas permitidas



Octavas retardadas no permitidas



En las composiciones en varias partes, no es raro encontrarse con octavas o quintas paralelas en tiempos acentuados; veamos el ejemplo siguiente, en el que hallamos quintas y octavas paralelas.

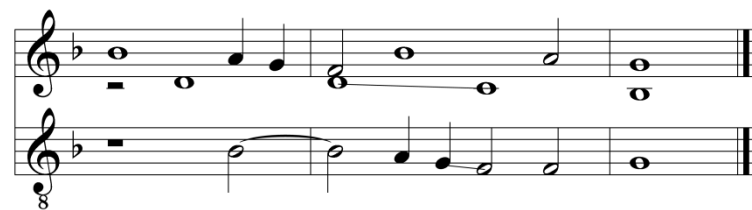
*"Pange lingua"*



"Quedan excluidas las octavas paralelas explícitas [en 2 voces]; en composiciones con más de dos voces, es posible, en cambio, hallar quintas paralelas explícitas, como una posibilidad no muy apreciada de la técnica compositiva, pero tampoco absolutamente evitadas." (Pág. 58).

Veamos uno de los ejemplos

Motete *"Ecce tu Pulchra es"*



Referente al movimiento de las voces, De la Motte nos dice "En la composición en dos partes, el unísono aparece igualmente como cruzamiento de voces" (Pág. 59)

"El que una voz deba proceder siempre del modo más contrario posible respecto a la otra, no se confirma en absoluto en el tratamiento de voces de Josquin. El movimiento paralelo se encuentra con bastante frecuencia. La norma es, más bien, que ambas voces hacen lo mismo o algo similar, una un poco después de la otra. El principio que entreteje todo es la *imitación*. Se hace uso de ella con profusión, sin aspirar a la rigurosa técnica del canon. En la mayoría de los casos, la imitación se convierte en un planteamiento libre en dos voces." (Pág.59.)

## TRATAMIENTO DE LOS SALTOS

“...Antes o después de los saltos de grandes dimensiones, se da en la mayoría de los casos... un salto o movimiento por grado conjunto en dirección contraria, pues la limitada extensión de las voces permite poco más.” (Pág. 60)

“De las obras de Josquin, puede deducirse, como regla lo siguiente: debe utilizarse el movimiento contrario antes o después de un salto en los casos de octava y sexta menor; la mayoría de las veces, lo hallamos también antes y después de quintas y cuartas.” (Pág. 60).

“La dirección del movimiento puede seguir siendo la misma antes y después de quintas, cuartas y terceras... el intervalo de mayor tamaño viene en primer lugar en un movimiento ascendente y en último término en uno descendente.” (Pág. 61).

Es decir, si la melodía tiene una dirección ascendente, tendremos primero el salto y después el grado conjunto; si la melodía tiene un diseño descendente, tendremos primero el grado conjunto y después el salto.



O para verlo de otra manera; si vamos en dirección ascendente, cada salto debe ser más pequeño que el anterior; si vamos en dirección descendente, cada salto debe ser más amplio que el anterior, en caso que deseemos realizar saltos consecutivos en la misma dirección. Dicha regla aplica para el movimiento en valores superiores a la negra. Los saltos dentro de grupos de negras serán vistos en profundidad en el estudio del texto de Jeppesen.



De la Motte nos explica la importancia de la buena colocación del texto, ya que luego de un punto, la frase musical que continúa es una frase nueva, tanto musical como textual, que no debe agruparse con la anterior para efectos de conclusiones estilísticamente correctas; es decir, si el texto llega a un punto, la melodía que lo lleva debe llegar a una cadencia; en ningún momento la línea debe dar la sensación de continuidad si el texto ya concluyo su frase. Texto y música son una unidad indivisible dentro (Pág.62).

## EL TRITONO

De la Motte nos dice que evitar los tritonos por completo empobrecería mucho la riqueza melódica y que por el contrario, “el arte de la música antigua se sustenta en ocultar lo más posible estos intervalos [quinta disminuida, tritono, segunda aumentada].” (Pág. 64).

“En la melodía, los puntos de cambio de dirección del movimiento y las notas largas resultan siempre llamativos. Los compositores dedicaron a ambos una atención especial. Por consiguiente, se evitan giros tales como: enmarcar la melodía en un tritono, ya sea por cambio de dirección o por tener notas largas en las notas que lo conforman.” (Pág. 64).

El siguiente ejemplo nos muestra algunos de los giros y contornos melódicos que los compositores evitaban:



“No obstante, de la lectura de las diversas obras de Josquin se hace patente que su lenguaje no es uniforme... en la “*mis de Beata virgine*” hallamos tanto tritonos al descubierto que no podemos sino presumir que en el empleo de estos recursos actuó la intención compositiva de hacer sobresalir del lenguaje ordinario determinados pasajes u obras singulares.” (pág. 65).

A manera de resumen, De la Motte nos ofrece las siguientes conclusiones.

Referente al tritono: Páginas 66-67.

- 1 Ocultar el tritono (cuarta aumentada) y la quinta disminuida es la tendencia predominante.
- 2 Se tolera mejor la quinta disminuida es decir, el tritono (o cuarta aumentada) se esconde más cuidadosamente.
- 3 Es sumamente raro hallar un tritono con sólo una nota intermedia (por ejemplo, fa-sol-si). La quinta disminuida con una sola nota intermedia se da más frecuentemente.
- 4 En las sucesiones de grados conjuntos de relleno, encontramos frecuentemente ambos intervalos.
- 5 Los intervalos críticos pueden ocultarse:
  - a) Mediante el cambio de dirección en la línea melódica
  - b) Por el hecho de que una de las dos notas se utilice brevemente



*Debo decir que estoy en desacuerdo con esta última explicación, ya que me parece que el fa no marca una meta melódica descendente y su importancia dentro de la formación de un intervalo crítico es mínima ya que claramente estamos tratando con una nota de paso, no con una nota real.*

- c) Por el hecho de que una o ambas notas no sean puntos de giro ostensibles
- 6 Los tritonos y quintas disminuidas prominentes se dan más bien en pasajes en varias voces (nunca en fragmentos en dos voces), pues lo melódicamente llamativo puede suavizarse en ellos por medio de ligaduras de sonidos

- 7 No podemos excluir que algunos tritonos muy evidentes de Josquin se utilizasen intencionalmente en determinados pasajes u obras particulares, al servicio de cierto modo de expresar; es decir, al servicio de la variabilidad del lenguaje.

Este último punto debe ser explicado más ampliamente. El uso de la retórica aplicado a la música llevó a los compositores de madrigales tempranos del siglo XVI a utilizar intervalos disonantes para musicalizar palabras como: amargamente, dolor, ofensa, martirio, etc. Todo lo que musicalmente contribuyera a resaltar el texto o a musicalizar de manera “casi literal” las palabras, fue paulatinamente aceptado dentro del lenguaje.

### 3.3 CONSONANCIAS Y DISONANCIAS

Para la primera especie, tenemos sólo consonancia; para la segunda, tenemos consonancia en el tiempo fuerte del compás y consonancia si la voz tiene salto; si es disonancia, entonces será tomada y dejada por grado conjunto (nota de paso o bordado). En los ejemplos en dos voces que tienen cadencia final, para todas las especies, observamos que se da por movimiento contrario en ambas voces y el intervalo final será de octava o unísono. (Págs. 24, 32, 46, 52, 53, 68, 108,109, 110,111).

Para las disonancias De la Motte las separa en tres tipos y hace la siguiente crítica a la enseñanza de ellas por especies: “Ahora, sin embargo, la música del siglo XVI utiliza también abundantemente las disonancias de paso. Con todo, en los libros de texto sobre contrapunto se enseña su empleo en el marco de la “especie en 2:1”, ajena a la práctica usual... no obstante, con ellos se aprenden cosas que aparecen en la práctica, aunque muy rara vez.” (Pág. 68).

De la Motte se refiere en este punto a la “segunda especie”, en la cual se trata la segunda blanca del compás (4/2) como nota de paso, siendo poco común encontrarlas de ésta manera en el estilo de Josquin.

**Disonancia de paso tipo 1:** Al “Prolongar una blanca consonante (una blanca en tiempo fuerte o en tiempo débil [4/2], se ha otorgado a la disonancia de paso únicamente el valor de una negra, que queda entonces en tiempo débil.” (Pág. 69).

También se la llamará a lo largo del texto como: “negra aislada tras blanca con puntillo” (Pág. 74)



Entiéndase como: luego de blanca con puntillo, la negra puede ser disonante si va por grado conjunto, tanto ascendente como descendente.

**Disonancia de paso tipo 2:** “La disonancia... es aquí una blanca y por eso es más importante que la tratada como tipo 1. La blanca disonante da la impresión de ser particularmente débil por el hecho de que la precede un valor más largo; estos dos tipos de disonancia constituyen aproximadamente el 90% de las disonancias de paso de Josquin.” (Pág. 70).



Vemos en este ejemplo, que el maestro De la Motte nos habla de la disonancia de paso en blancas como común. Para que esto pueda ocurrir, debemos ver que estamos tratando con escritura en notación blanca; es decir, blancas, redondas, longas, etc. Es común encontrar

este tipo de disonancia en blancas si la subdivisión natural del pulso es la blanca y el pulso es la redonda (compás de 2/1).

**Disonancia de paso tipo 3:** “La disonancia de paso más rara en la literatura es la “blanca tras blanca acentuada” ... que hasta ahora se ha venido enseñando como fórmula normal en los libros de texto.” (Pág. 71)



Vemos este otro caso, en el que sentimos el pulso de blanca al ser una medida constante. Comparando este ejemplo con el anterior, vemos claramente que en el anterior la subdivisión de la unidad es la blanca; en cambio, en este ejemplo el pulso es la blanca y tener una disonancia en la unidad del pulso es bastante extraño en el estilo, las disonancias de paso deben ser las fracciones del pulso.

Como conclusión estilística referente al manejo de las disonancias, De la Motte nos recuerda: “como es lógico, se aproxima uno mejor al estilo de la época sino rellena absolutamente todos los compases con disonancias de paso. Entre unas y otras, debe darse siempre a las consonancias el lugar de privilegio que les corresponde.” (Pág. 75)

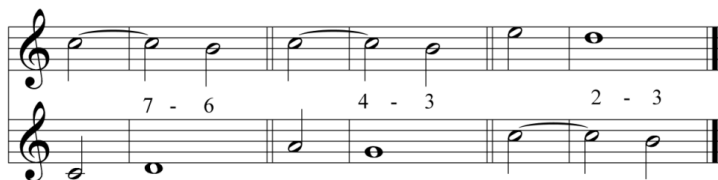
## **DISONANCIAS EN TIEMPO FUERTE**

Para el manejo de las disonancias en tiempo fuerte, vemos las siguientes observaciones “En Josquin, las reglas para el tratamiento de las disonancias acentuadas son extremadamente rígidas y están realmente limitadas en sus posibilidades por el formalismo.” (Pág. 76).

Cabe decir que, en la traducción castellana, este tipo de disonancias son llamadas retardos. Los retardos resuelven de manera ascendente, mientras que las suspensiones resuelven de manera descendente; la correcta traducción sería de suspensión. Sin embargo, lingüísticamente se trata de lo mismo:

*“Retardo. Por el significado general de las palabras equivale a la suspensión ya que retardar el sonido es dejarlo suspendido. Algunos autores llaman retardo al fenómeno que consiste en dejar suspendida una sensible sobre la tónica y resolverla hacia arriba a la consonancia de 8va, cosa que la palabra no implica necesariamente.” (Cuaderno 87, Teorema 4 Universidad EAFIT).*

“[Para realizar una disonancia sobre tiempo acentuado] una de las dos voces ha de venir ligada de la consonancia precedente...mientras que la otra sube o baja por grado conjunto hacia la disonancia y se mantiene allí hasta que la voz ligada ha realizado la resolución sobre tiempo débil, descendiendo un intervalo de segunda. Con ligadura en la voz superior son posibles 7-6, 4-3; si la ligadura está en la voz inferior, sólo puede darse en 2-3... el intervalo de resolución es siempre una consonancia imperfecta, con el fin de evitar una caída demasiado brusca de la tensión. La necesidad de ésta cautelosa caída fue ampliamente discutida en la teoría de la época.” (Pág. 76).



Para la época de Josquin, hubieran resultado imposibles las siguientes suspensiones, ya que su resolución se da en una consonancia perfecta. (Pág. 77).



“Las disonancias acentuadas [cuando tienen un papel estructural en la forma]... aparecen en medio del contexto musical de modo manifiestamente singular. En la mayor parte de los casos, se señala con ella el final de una frase o de un pasaje.”

“Ave Christe”

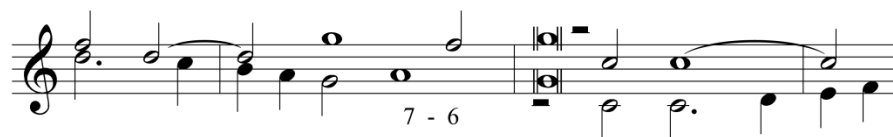


Con esa afirmación De la Motte nos da a entender que las disonancias pueden también tener un papel estructural, ya que la gran mayoría de las cadencias se forman tras la resolución de una disonancia que ha utilizado música *ficta* para generar una atracción momentánea a un grado específico del modo; marcando el final de la obra, final de una línea de texto y el comienzo de otra, bien sea con la entrada de una nueva voz o con el cambio de texto del sujeto musical en las voces que participaron de la cadencia.

De la Motte, a continuación, explora las cadencias a cada uno de los grados, encontrando que, a veces, no se usa música *ficta*, para llegar al intervalo conclusivo de octava.

“Las notas directrices extrañas [música *ficta* para nosotros]...sólo aparecen cuando se pretende una fijación cuasi-tonal del grado correspondiente. (Pág. 78)

“Pange lingua”



En el ejemplo anterior, la razón para no utilizar el F# es que “sol no tiene por qué quedar fijado como cuasi-tónica, tal como lo muestran las siguientes entradas: *Do*, se convierte en el centro.” (Pág. 80). Más bien, el do nunca dejó de ser el centro.

También nos señala que a veces, las disonancias sirven para marcar puntos específicos del texto, como las comas; y que no necesariamente “cambien la configuración” al anunciar un nuevo sujeto, una nueva entrada, o al cambiar la tónica tras su uso. (Pág. 81).

*“Cueurs desolez”*



“La posición métrica de la resolución, ha de ser más débil que, la posición de la disonancia” (Pág. 82).

Esto permite resolver las disonancias con notas negras, pero sólo debemos hacer uso de esta herramienta si la blanca se encuentra en posición acentuada, para que la disonancia que se genera con el puntillo ocurra en un lugar inacentuado. Estos casos pueden ocurrir de manera ascendente y descendente.

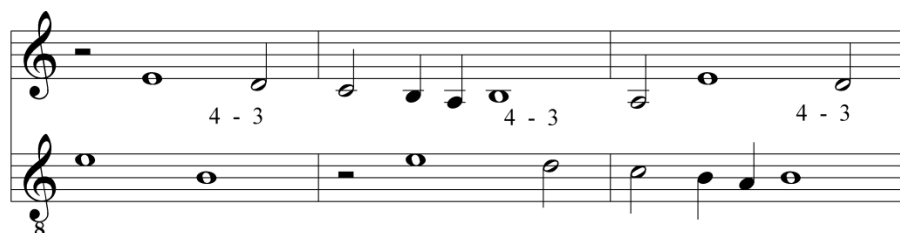


Para aclarar la regla anterior: La disonancia debe estar en un lugar más acentuado que su resolución.

Vemos cómo De la Motte nos muestra que la disonancia 4-3 es extremadamente rara pero sí sucede. Cabe aclarar que ésta disonancia sólo es posible si la soprano es la voz estática, como vemos en el ejemplo:



*"Domine, Dominus noster"*



Luego de tratar las disonancias más comunes, De la Motte nos hace un recuento de las menos comunes encontradas en su análisis; dice que las hace notar, no para inferir conclusiones estilísticas sino para preparar a los estudiantes en caso de encontrarlas.

Éstas son:

1. Disonancia, nó de cuarta justa, sino de cuarta aumentada.

*"Ave Christe"*



2. La voz que debe esperar la resolución se mueve

*"Ecce pulchra es"*



3. Cuarta en voz inferior que resuelve a quinta

*"missa Da Pacem"*



4. Disonancias acentuadas en compás de tres redondas, cuyas partes "dos" y "tres" podrían contemplarse como igualmente fuertes

*"missa Da Pacem"*



5. Disonancia abordada por salto en vez de grado conjunto



"En nuestros ejercicios debemos detenernos en llegar a la disonancia por grados conjuntos y tomar nota [cuidarnos] de la introducción por salto... la música posterior desarrollará la entrada de la disonancia de un modo cada vez más llamativo y no debemos hacer borrosos estos rasgos diferenciales entre épocas. Por esa misma razón, debemos tener en cuenta que la disonancia acentuada que proviene de cláusulas conclusivas aparecen en la composición sólo en épocas más tardías (ya con Palestrina) y que en Josquin sirve aún, esencialmente, para elaborar cadencias." (Pág.84).

“Fuera de estas cláusulas, Josquin raramente pone disonancias acentuadas en la mitad de una frase.” (Pág. 85)



Podemos cambiar, para nuestra mejor comprensión de estas conclusiones, la palabra disonancia sobre el tiempo fuerte por el término suspensión; me parece que de esta manera, entenderemos más fácilmente las conclusiones que ha formulado De la Motte. Es decir, en la música de Josquin, las suspensiones tienen un papel cuasi-estructural, y es raro encontrar suspensiones en lugares donde el texto no tiene una coma o un punto. En el estilo de Palestrina, el uso de las suspensiones es un poco más libre y podemos encontrarlas en medio de las frases musicales y no sólo con su uso reservado para las cadencias del texto.

### 3.4 NOTAS NEGRAS

“Según Michael Praetorius, las *canzone* son piezas que “transcurren con muchas notas negras, rápidamente, llenas de alegría y frescura. “Por ello, la multiplicidad de notas ennegrecidas – negras, corcheas y semicorcheas,- puede tomarse, evidentemente, como características de la *canzone* instrumental de hacia 1600 porque, en otros géneros de esa época, aún no predominaban las figuras con la cabeza llena de negro. Tanto más hacia el 1500... el movimiento normal se efectuaba por blancas, realizando aquí o allá, con las poco frecuentes negras, pequeños diseños particularmente rápidos. Por eso, casi no se producen saltos; predomina el movimiento por grado conjunto.” (Pág. 90)

De la Motte nos recuerda los dos usos de la negras que ya conocemos:

1. Nota de paso en tiempo débil



2. Como resolución de disonancia



Luego nos ofrece nuevas maneras para el tratamiento de negras:

Aprovechamiento de los intervalos de quinta y sexta



Es decir, no como disonancias, sino como dos negras consonantes consecutivas

Para escritura de pasajes carentes de disonancias, en dos voces:



Este ejemplo, en el que particularmente se nota el movimiento directo es, contrario a lo que señalan varios textos de contrapunto, un tratamiento común. La razón de ello es que, según la obra de Palestrina, el movimiento directo sirve más que el movimiento contrario para pasajes rápidos.

## ESTUDIO SOBRE GRUPOS DE VARIAS NEGRAS

*Debemos mencionar que éste título fue respetado del libro traducido. Durante esta investigación, particularmente en el capítulo de Jeppesen, nos referiremos al término: Grupos de negras.*

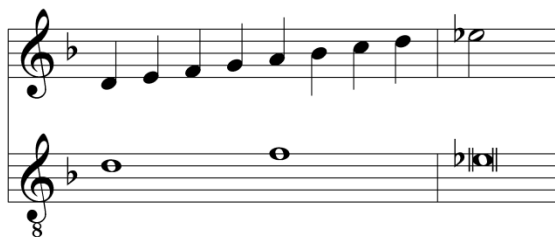
“El movimiento por negras puede comenzar en cualquiera de las blancas y en la mayoría de los casos procede ascendentemente.” (Pág. 92). Es decir, que las negras pueden comenzar sobre cualquier parte del compás, en tiempo débil o fuerte.

“El movimiento por negras, que entra en tiempo fuerte, puede tomarse por salto.” (Pág. 92).



“Resulta posible encontrar numerosos ejemplos con cuatro negras... es mucho más raro hallar series de negras de mayor extensión.” (Pág. 92).

*“missa Da Pacem”*



Veamos otro caso supremamente instructivo que nos trae el autor. Es el caso de los grupos de cuatro o más negras que dejan de ser consonantes en las partes acentuadas del compás, es decir, en nuestra terminología, que se convierten en apoyaturas, las cuales están

prohibidas dentro del estilo, a no ser que se usen luego de una blanca acentuada y resuelvan en dirección descendente.



Las notas señaladas debieron haber sido consonancias por el lugar que ocupan en el compás; el autor nos dice que este uso de las negras es imposible dentro del lenguaje de Josquin.

“Muy frecuentemente, el inicio de un curso por negras [cuatro negras consecutivas] cae sobre tiempo débil [se inicia en la segunda negra de esta serie de cuatro, ya que la primera está ligada a la blanca anterior], como movimiento de paso tras una blanca prolongada.”

Este ejemplo nos muestra algo que según De la Motte, era considerado correcto en la época; comenzar un movimiento de negras luego de una blanca prolongada y esta primera negra sea tomada por salto.

Según el autor, estos casos no los encontramos en Josquin.



“Josquin comienza siempre con un movimiento por grados conjuntos hacia la primera negra.” Queda entonces esta primera negra como disonancia de paso. (Disonancia de paso tipo uno, analizada anteriormente). (Pág. 94)



“[Josquin] deja... que sus grupos de negras realicen este salto [ver segunda parte del ejemplo anterior] sobre tiempo fuerte” (Pág. 94). Cuatro negras ascendentes que preceden un salto, no tres negras que saltan, si la primera está ligada a la blanca anterior. Es decir, después de un puntillo, la primera negra será por grado conjunto.

“Este movimiento [cuatro negras] puede comenzar, rara vez, con negras acentuadas (en tal circunstancia es posible el salto) y en la mayoría de los casos, con negras débiles tras blancas prolongadas (aquí, sólo es válido el movimiento por grados conjuntos).” (Pág. 95).

Formulemos un ejemplo que resuma esta discusión referente a cuándo es permitido comenzar el movimiento por negras luego de un salto.



Cuando el movimiento por negras comienza luego de una blanca con puntillo, la primera negra debe ser grado conjunto.



Los movimientos descendentes no pueden tomarse por salto, pero sí pueden comenzar luego de una blanca con puntillo, por movimiento conjunto.



Para explicarnos las negras como disonancias de paso, el autor nos ofrece esta exposición: “Las blancas, segunda, cuarta (y sexta) del compás pueden ser débiles [explicadas como disonancia de tipo 3], pero también pueden resultar “muy débiles” porque vayan precedidas por un valor más largo [explicadas como disonancia de tipo 2, también puede, este valor más largo, ser el resultado de una ligadura].

En estas blancas “muy débiles” Josquin utiliza negras de paso disonantes, pero sólo con movimiento descendente (quedan menos llamativas que las ascendentes).” (Pág. 95)

Es decir, luego de una blanca prolongada, o una nota con mayor duración, vemos la aparición de negras de paso disonantes con dirección descendente, siempre sobre un pulso muy débil



Esta apreciación del autor es de suma importancia ya que sólo bajo estas condiciones, se pueden presentar los casos que nosotros conocemos como apoyaturas: únicamente sobre fracciones muy débiles del compás, las cuales se forman solamente después de una redonda con puntillo o luego de que una blanca haya sido ligada a otra, con lo que se genere así una síncopa que actúe como una faro que llama la atención hacia él, para luego disiparla en la negra disonante. El efecto de balance que se logra bajo estas condiciones es el único que permite la aparición de la apoyatura.



Para resumir y ofrecer a manera de regla la explicación de De la Motte: sólo después de blanca acentuada, la cual puede estar ligada o no, podemos utilizar una negra a manera de apoyatura. Dicha apoyatura debe resolver por grado conjunto descendente.

“Sorprendentemente, en este caso, el intervalo disonante puede estar incluso, en ambas voces. (Hasta ahora sólo conocíamos disonancias de paso y acentuada, mediante la técnica de dejar aparecer la disonancia por movimiento de una única voz).” (Pág. 97).



Vemos, en el ejemplo anterior, cómo las notas marcadas crean disonancias. En la voz aguda, tenemos la nota que actúa como nota de paso, mientras que, en la voz grave, tenemos el caso de la apoyatura en fracción muy débil del compás, luego de la síncopa generada por la ligadura de la blanca.

Concluimos que: si ambas voces realizan un buen tratamiento de las negras como disonancias, estas pueden ocurrir de manera paralela; cambiata vs nota de paso o apoyatura, etc.

Ambos casos, vistos de manera independiente, son correctos e idiomáticos según lo planteado por De la Motte; lo que este autor ha querido resaltar con este caso es “que Josquin pensó, efectivamente, muy en términos de voces.” Ya que ambas voces realizan ornamentaciones bien logradas en sus negras y no necesariamente la una depende de la otra para dicho manejo; si el manejo de estas negras disonantes es correcto, en referencia a las voces con notas largas, ambas pueden ser disonantes. Este tratamiento se encuentra de

manera frecuente en los puntos cadenciales. Este tema será tratado con más profundidad en el estudio del texto de Jeppesen.

Lo que es sorprendente es que las voces bien construidas puedan generar una disonancia tras otra. Veamos otros ejemplos de este fascinante caso



En el ejemplo anterior, habíamos visto cómo la apoyatura se usa para salir de la disonancia; en éste último, vemos cómo la apoyatura se usa para entrar en la disonancia.

En ambos casos, las dos negras se han usado como bordaduras ornamentales para entrar o resolver la disonancia. Éste es exactamente uno de los principales usos de las corcheas. Podrían analizarse también estos casos como un aumento de la ornamentación como bordaduras típicas de los pares de corcheas ya que su uso comparte muchas de las condiciones anteriores, como lo son su aparición en pares, su uso después del puntillo, el punto débil del compás, su uso a manera de bordadura inferior, etc.

## CONDICIONES PARA EL USO DE LOS PARES DE NEGRAS

“Encontramos con mucha frecuencia grupos de sólo dos negras sobre blancas débiles; contrariamente a ello, nunca aparecen dos negras solas sobre blancas acentuadas” (Pág. 98)

Totalmente ajeno al estilo el uso de sólo dos negras sobre un tiempo fuerte.

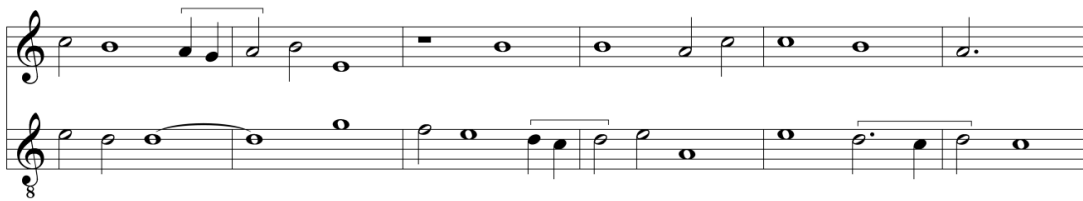


Para que las negras ocupen un pulso fuerte, deben usarse en grupos de más de dos, o comenzar antes del pulso fuerte.



## BORDADURAS

“Las bordaduras se producen únicamente en negras (o en corcheas), no en blancas. Las bordaduras ascendentes son muy raras en Josquin... pero se hace un uso muy activo de la bordadura descendente... la bordadura es la segunda de dos negras... La bordadura simple sólo tiene cabida en el lugar de una blanca no acentuada.” (Pág. 98).



Esta anotación corresponde con la conclusión anterior de comenzar un movimiento en pares de negras sólo en pulsos débiles.

“La mayor parte de las bordaduras inician o terminan un movimiento por negras de mayor extensión.” (Pág. 99).



Estas negras las podemos encontrar en partes acentuadas ya que no son un par de negras, sino un grupo de negras.

Usos comunes de las bordaduras:

Bordaduras como comienzo de grupos de negras ascendentes

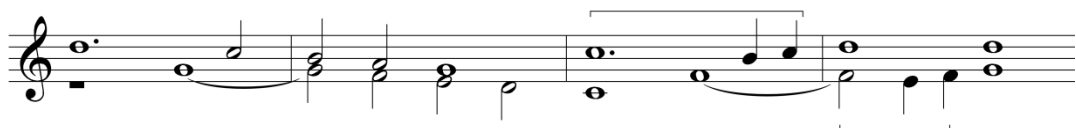


Bordaduras como cierre de movimientos en negras descendentes



“Al igual que una disonancia de paso puede estar colocada (sic) sobre una blanca “muy débil” [explicado anteriormente como disonancia de tipo 2], lo mismo resulta posible para las bordaduras”. (Pág.100)

Gloria de la “*Missa De beata Virgine*”



Recordemos que el concepto de “muy débil” se otorga a los pulsos 2 y 4 luego de una redonda con puntillo o una blanca ligada, como lo muestra claramente el ejemplo anterior.

Aunque bastantes raras, las bordaduras ascendentes se presentan en la obra de Josquin:



Parece pertinente mencionar que en todos los ejemplos usados por De la Motte para ilustrar el uso de bordaduras ascendentes, no menciona que todas ellas siempre llevan a una blanca, no a una negra; como sí lo menciona Jeppesen en cuanto a las condiciones estilísticas que permiten su uso dentro del lenguaje de Palestrina. Ahora bien, en este punto del texto estamos tratando específicamente con la obra de Josquin y no con la de Palestrina; sin embargo, vale la pena hacer la observación, para no usar las bordaduras en un contexto anti estilístico.

“Los grupos de negras no se limitan solamente al movimiento en una dirección...el movimiento puede cambiarse [dentro de un grupo de negras] en situación consonante [sólo si la negra donde se va a hacer el cambio de dirección forma una consonancia], tanto en negra acentuada como en no acentuada” (Pág. 102)



Concluimos que, sólo en una negra consonante, acentuada o débil, podemos cambiar la dirección dentro del grupo de negras.



## SALTOS EN NEGRAS

“Como es lógico, las negras aisladas sólo se dejan ver tras una blanca con puntillo en tiempo débil. Cuando [las negras] son consonantes, se puede saltar a partir de ellas.”(Pág.103)



“Los saltos en el interior en un grupo de negras son extremadamente raros. Casi no se producen más que en los descensos de tercera tras una negra acentuada a la que se llega por movimiento ascendente...le sigue un movimiento por grado [conjunto] o un salto ascendente.” (Pág.103)



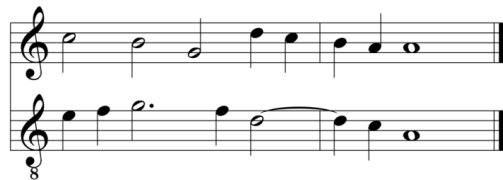
Veamos otros ejemplos de los saltos dentro del grupo de negras:



“Un caso curioso es la utilización, extraordinariamente frecuente en Josquin, de una negra disonante no acentuada que se alcanza por movimiento de segunda descendente que queda prácticamente colgada en el vacío, sin resolver. La posterior teoría hablará de “escapada.” (Pág.104)



Ejemplo de “escapada”



## CAMBIATA

“En un caso especial, la disonancia por salto puede legitimarse como movimiento de paso interrumpido: tras un salto de tercera descendente, la nota sobre la que se ha saltado es recuperada de inmediato o retardada.

El que el salto de tercera tenga que ir a parar a una consonancia es algo que sólo se realiza en la serie interválica: 8-7-5, o 3-4-6-5.”



“Ésta es llamada *cambiata*... (Cambiare: cambiar; las notas tercera y cuarta están intercambiadas).” (Pág.105)



## OBSERVACIONES FINALES SOBRE EL TRATAMIENTO DE NEGRAS.

“Una negra acentuada nunca salta hacia arriba” (Pág.106).



“Una negra aislada [la que después de una blanca con puntillo] es raramente portadora de sílabas.” (Pág.108)



De la Motte muestra este caso como un caso excepcional realizado por Friedrich Blume, editor de la “*missa pange lingua*”. (Pág.108)

## 3.5 CADENCIAS EN DOS VOCES

El autor nos ofrece las siguientes seis fórmulas cadenciales usadas por Josquin (Pág.108)

Es pertinente anotar que cada una de las fórmulas cadenciales contiene la suspensión 7-6 como base de su construcción, las demás variantes son ornamentaciones de esta fórmula.



Cláusula de *discanto* (retardo antes de la sensible)



Con anticipación de negras y cláusulas de *discanto*



Con ornamentación de la sensible



Sensible con bordadura superior disonantes en valor más largo (bordante retardada)



Antes de la nota *finalis*, el uso de una negra acentuada disonante (*quasitransitus* o apoyatura de paso) para desembocar en la cláusula de *discanto*



Comienzo con cláusula de *discanto* y luego repetición de la sensible en negras. Para desembocar en su nota inferior ("cláusula de la tercera"). El autor nos indica que esta cadencia muy usada por Josquin, era para él una formula antigua de elaboración cadencial.



Esta cadencia es conocida como cadencia de Landini, en honor al organista Landini (1325-1397)

En el siguiente capítulo. “la ligadura en el coral gregoriano” (Pág.116-120), vemos cómo De la Motte trata las misas de tenor, aquellas que basan su materia temática en un himno o canto gregoriano y nos explica cómo este canto base funciona como motivo creador de frases melódicas que posteriormente van a ser tratadas como motivo que habrán de ser imitados; también los finales de estas frases gregorianas serán la guía para las cadencias.

Como resumen de este capítulo, podemos decir que la semilla de la composición musical podía y solía partir de los cantos gregorianos. Cuando esto sucedía, el compositor tomaba la melodía del canto y construía el material temático de su composición usando ésta como base. Sin embargo, no considero las explicaciones de De la Motte las más apropiadas para tratar este caso ya que, como él mismo lo dice: “No pretendamos hacer una música referida parcialmente a lo gregoriano más pobre de lo que ya era.” (Pág.120). el no pretende encaminar su libro al uso de contrapunto sobre *cantus firmus*, como lo explica en su prólogo.

Ya que el motivo de esta investigación se centra sobre el uso de los diferentes diseños melódicos típicos del contrapunto del siglo XVI en la obra de Palestrina, no consideramos necesario una exposición más amplia de este tema.

### 3.6 JOSQUIN COMO MÚSICO DE EXPRESIÓN MODERNA

En este capítulo, el autor nos indica el tratamiento retórico de Josquin. Para él, por ejemplo, “el salto de décima simboliza el portento entre las palabras del motete o *virgum virgum*. En el siguiente pasaje, el acceso del tenor manifiesta la esperanza del hombre, que se eleva desde lo alto.”(Pág.121)

La conclusión a la que llega el autor es que el texto en Josquin comienza a tener un papel muy relevante; tanto que le permite alejarse de las reglas tradicionales para lograr describir apropiadamente las palabras; uno de los ejemplos más llamativos es la resolución ascendente de la disonancia sobre la palabra pecado; cuando el texto se refiere a la altura, las voces llegan a su registro más agudo, etc.

Luego de darnos una panorámica del tratamiento retórico musical de Josquin, De la Motte nos enseña el tratamiento de las “voces pareadas”, es decir, de cuando una voz hace su entrada y la segunda aparece casi inmediatamente; este primer par de voces llegan a un punto cadencial para dar entrada al siguiente par de voces. El autor nos explica esta técnica como “imitación por parejas.” (Pág.131)

El autor nos ofrece el siguiente esquema formal: (Pág.131)

S                      M1 \_\_\_\_\_

C                                      M1\_\_\_\_\_

T      M1\_\_\_\_\_                                      M 2\_\_\_\_\_

B              M1\_\_\_\_\_                                      M 2\_\_\_\_\_

M: motivo

El término utilizado por la traducción castellana de “gradaciones” se refiere a: una intensificación calculada de los elementos musicales para desembocar en un punto climático planeado. Los elementos que se mencionan dentro de estas “gradaciones” por De la Motte son: el uso de las notas climáticas superiores que cada vez son más cercanas

temporalmente y cada vez son más agudas, junto con una intensificación del ritmo: “los 85 compases de la primera parte de la composición a cuatro voces del salmo “*De profundis*” llevan la soprano hasta *mi*, en solo dos lugares. La segunda parte alcanza este mismo *mi* varias veces y sube en dos lugares hasta *fa*. Sólo en los últimos compases se alcanza una vez el sol. La fuerza arrebatadora gradual del ámbito sonoro con el incremento progresivo del movimiento: nunca hasta ahora, en toda la obra, habíamos encontrado tantas negras comprimidas en tan pocos compases.”

En el análisis de obras de Josquin propuesto por De la Motte, resaltamos los siguientes puntos:

“En los ejemplos para análisis....no encontramos ningún otro caso con un movimiento por negras al mismo tiempo”, es decir, en los ejemplos analizados por De la Motte no se encuentran pasajes, en el estilo Josquin, de grupo de negras en ambas voces al mismo tiempo.

“Hallamos aquí [Angus Dei II, de la “*Missa de Beata Virgine*”] octavas y quintas ocultas, quintas paralelas, retardadas y escapadas”, además de seis terceras consecutivas en la misma dirección sobre las palabras “*qui tollis*” (Pág.139)

### 3.7 ESTILO PALESTRINA: POLIFONÍA VOCAL CLÁSICA (1570)

El autor comienza este capítulo haciendo referencia a Palestrina quien, según De la Motte, refinó el lenguaje expresivo que Josquin había elaborado sesenta años antes. A continuación, el autor nos ofrece un recuento de los cambios que él ve entre Josquin y Palestrina. (Pág.152)

1. Palestrina utiliza un registro más agudo de las voces
2. Al igual que Josquin, Palestrina utiliza las notas Bb y Mib en notas negras. Las notas C#, F# y G# que se utiliza como música ficta, para los modos originales no transpuestos, antes se usaban en valores hasta la blanca, no más largo. Palestrina les da valores de redonda e inclusive hasta de brevis [cuadrada]. Al utilizar estas notas, ya no sólo como sensible, sino como notas reales, se amplía muchísimo el vocabulario musical, incluyendo así las tríadas de: *la mayor*, *mi mayor* y *re mayor*. Para las cadencias, no se escribía el sostenido, continuando con la tradición de la música ficta; sin embargo, Palestrina debe escribirlo cuando quiere una de estas tríadas mencionadas anteriormente sobre punto no cadencial. El uso de una de estas tríadas en modo mayor, luego separadas por un silencio y presentadas de modo menor se volvió apreciado en la época; el cambio de sonoridad [mayor-menor], ahora posible sobre una misma fundamental, dio el punto de partida para la posterior cromatización de la música.
3. El tratamiento de las negras cambia en los siguientes dos aspectos:
  - A) La bordadura superior aparece aún más raramente que la inferior [Edición en castellano, Pág.157] con mucha más frecuencia y la inferior continúa siendo más rara [Traducción de la edición en alemán, Pág.152]. Para esta bordadura superior, cabe mencionar que aparece siempre en grupos de mínimo tres negras, nunca en dos negras.



Es más común la bordadura inferior que la superior en el estilo Palestrina.

En este punto sí es absolutamente necesario aclarar que, para usar una bordadura superior, la siguiente nota debe ser una blanca o una nota de mayor valor que la negra.

B) Para Josquin, el movimiento por negras se da en intervalos de segunda o por *cambiata* descendente. Para Palestrina, van a ser comunes los movimientos de negras por grados conjuntos y luego un salto en la misma dirección; sin embargo, el movimiento descendente obedecerá a un conjunto de reglas diferentes a las del movimiento ascendente.

Para el movimiento descendente: intervalo(s) de segunda seguido por salto de tercera, debe continuar en sentido contrario, por grado conjunto o salto

Continuación por movimiento contrario



Llama la atención que el libro de Jeppesen no mencione este caso; sin embargo, en los ejemplos revisados sí se encuentran

Continuación por grado conjunto en movimiento contrario



*Cambiata*



Lo importante es recordar que, luego de un salto descendente dentro de un grupo de negras, se debe continuar con el movimiento en sentido contrario, bien sea por salto o por grado conjunto.

También me parece necesario aclarar que los saltos descendentes dentro de un grupo de negras no deben ser mayores que la tercera. Sobrepasar este límite es abandonar el estilo.

Se conserva la prohibición de salto ascendente a partir de negras acentuadas



Esta siguiente figura es catalogada como extraña en el lenguaje de Palestrina por el autor



Una mejor explicación de los saltos a partir de las negras sería la siguiente: luego de una negra acentuada el salto debe ser descendente y no debe sobrepasar la tercera; luego de una negra no acentuada el salto puede ser descendente o ascendente.

Ejemplo de movimientos en grupos de negras en Palestrina



El cambio de dirección dentro del grupo de negras sigue siendo válido sólo si la negra donde se produce el cambio es consonante:



Como bordadura se mantiene su uso frecuente de manera descendente y menos común pero no inusual (según De la Motte), la ascendente.



Dentro de los grupos de negras, podemos encontrar saltos sucesivos, pero éstos siempre deben estar en direcciones distintas.



Recordemos que el salto descendente sólo es posible en el intervalo de tercera menor, y el salto ascendente sólo es posible a partir de una negra no acentuada.

Las negras pueden seguir usándose como apoyaturas si se conservan las reglas vistas anteriormente



4. En referencia a las llamadas, por De la Motte, *negras aisladas*, vemos cómo Palestrina no utilizaba las escapadas que sí utilizaba Josquin. Otro tratamiento importante que vemos en Palestrina es la repetición del mismo tono anterior [recordemos que debe ser blanca con puntillo]



Palestrina sí hace uso de las escapadas en sus obras tempranas; en sus obras tardías, se van volviendo cada vez más raras. Según Jeppesen, la única disonancia usada por Palestrina que no resuelve es la *cambiata*.

Una apreciación que nos ofrece De la Motte sobre la diferencia de los autores citados y el tratamiento de las negras como escapadas es ésta: “Por consiguiente, no es, en absoluto, la aversión por la disonancia lo que guió en primer término a Palestrina, sino más bien, el alejamiento de una conducción zigzagueante de la melodía, el aspirar a una fluida elegancia de líneas.” (Pág.163).



Si tomamos esta conclusión como correcta, justificaríamos el por qué Palestrina no utiliza las escapadas. Ella rompe con la gracia que ofrecen los grados conjuntos. Además, podemos decir que las escapadas, al ser notas disonantes no resueltas, rompen el buen balance de las líneas, sobre todo porque, luego de presentar la disonancia, la nota consonante se aborda por salto, no por grado conjunto, rompiendo en gran parte con los elementos configurativos del estilo, en los cuales todo debe ser natural y orgánico; cualquier elemento brusco o súbito es regulado inmediatamente por los autores representativos del estilo y aquello que no se puede comprometer con el balance, la naturalidad y la fluidez de las líneas es excluido del lenguaje.

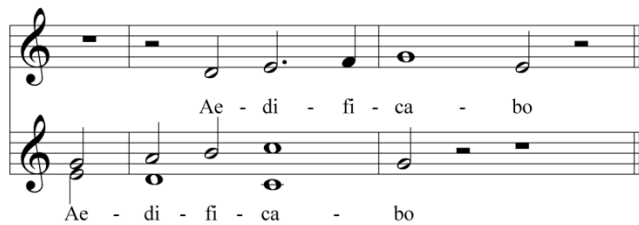
De la Motte compara a continuación el estilo de Josquin con el de Palestrina; las obras utilizadas son fragmentos de la "*Missa L 'Homme arme*" de Josquin y un fragmento de la "*Missa Papae Marcelli*" de Palestrina. Su observación se limita sólo al manejo de las notas negras y concluye que: "Las negras que saltan arriba y abajo [en el estilo de Josquin, el salto descendente de negras puede sobre pasar la tercera; en Palestrina no] exigen un ataque intensivo de notas para que el oyente pueda asir el curso imprevisible de la línea melódica." (Pag.163), mientras que el análisis que hace sobre Palestrina incluye que: "las negras se manifiestan como vía natural hacia un objetivo y pueden ejecutarse en un flujo elegante. Las líneas melódicas se hacen evidentes de inmediato; lo que uno espera escuchar... se cumple de inmediato." (Pág.164).

5. En lo referente al manejo de las disonancias, las del tipo 1 (negras como nota de paso luego de blancas con puntillo) y 2 (blanca de paso luego de redonda puntillo) se mantiene en el estilo de Palestrina; mientras que la disonancia de tipo 3 (blanca como nota de paso luego de blanca acentuada) es casi eliminada. De la Motte hace la siguiente observación: "... resulta inquietante... que en las clases de contrapunto se enseñe [esta disonancia tipo 3] como la forma normal de la nota de paso." [Dentro del contexto pedagógico de la segunda especie] (Pág.165). Una anotación al estilo por parte del autor, nos muestra el uso de ritmos complementarios como una constante en el estilo de Palestrina.

Según De la Motte, las disonancias tipo 3 sólo se usan cuando la división rítmica más pequeña que aparece en la obra es blanca. (Pág. 165).



Un excelente ejemplo. Veamos cómo los sujetos escritos en las bancas son transformados rítmicamente para evitar disonancias de tipo 3:



Otra característica importante que cambió de manejo entre Josquin y Palestrina según De la Motte es: “En Josquin hemos encontrado el retardo [para nosotros la suspensión], la disonancia acentuada, reserva para la formación de cláusulas. A partir de aquí [Estilo de Palestrina] el retardo [suspensión] se abre paso en la composición y llega a convertirse en un recurso expresivo esencial... como consecuencia, se suprime también la obligación de introducir la disonancia por movimiento conjunto” (Pág.167)



De la Motte hace la siguiente salvedad: “La disonancia retardada [suspensión] y por salto se encuentran muy raramente; una de las dos voces va a realizar un movimiento de segunda de cláusula.” (Pág.167)



El autor nos muestra cómo el uso de las disonancias es mucho más frecuente en el nuevo estilo de Palestrina, ya que su papel no va a estar reservado exclusivamente a la formación de cláusulas o a actuar como puntuación en el texto para articular la entrada de nuevas partes. Las disonancias en Palestrina se utilizan libremente en cuanto a su lugar en la estructura formal de la obra; sin embargo, se conservan las mismas reglas anteriores para su uso.

6. Las obras de Palestrina llegan rápidamente a involucrar más de dos voces. Los comienzos en los cuales vemos partes en dos voces no son, como en Josquin, la síntesis del estilo. Cuando estos pasajes ocurren en las obras de Palestrina, vemos la preferencia del compositor hacia el uso de terceras y sextas, al tener como objetivo una sonoridad en específico: la de una voz gruesa, no dos voces independientes; por esa razón, no podemos juzgar el estilo de Palestrina viendo sus fragmentos en dos voces. De la Motte nos dice que ha podido encontrar disonancias en dos voces para la formación de cláusulas, pero que éstas ocurren muy raramente. (Pág.171).

Para terminar, el autor nos muestra cinco fragmentos en dos voces de la “*Missa Papae Marcelli*” y nos dice que estos cinco pasajes son los únicos que se encuentran en toda la misa. En ellos se observa cómo Palestrina prefiere usar el mismo texto en ambas voces y las negras van pareadas en terceras-sextas. Las disonancias ocurren cuando la tercera voz hace su entrada, para “suavizar” las disonancias que ocurrirían en dos voces.

7. Según el autor, Palestrina asigna el texto a valores más largos que las negras, las negras aisladas portaban texto sólo excepcionalmente. (Pág.175). Una interesante conclusión a la que llega De la Motte es que “una voz adquiere sentido por el hecho de que la otra aporta, en el momento decisivo las notas adecuadas para generar tensión”, o relajación según el caso. Esto es particularmente importante en el tratamiento de las disonancias y en el equilibrio de las voces.

De la Motte formula una importante conclusión referente a la asignación de texto en Palestrina: concluye que las vocales favoritas para colocar las ornamentaciones son a, e, i, o; la vocal u, junto con la ae, oe típicas del latín reciben muchas menos ornamentaciones, así como menos intensidad compositiva, aun cuando aparecen como sílabas acentuadas de la palabra. El autor confirma entonces: “la tendencia de Palestrina a acentuar vocales abiertas y claras y no mezclar colores en el lenguaje”. (Pág.179). Continúa diciendo que la música de Palestrina, a veces, ha sido calificada generalmente como subordinadora del texto. Con esta conclusión, empero, De la Motte demuestra que la sonoridad del texto tiene que ver mucho con la música.

A mi modo de ver, falta demostrar primero si, en las obras que se tomaron como muestra el texto sí fue asignado, de puño y letra por Palestrina; luego faltaría ver en cuánta proporción de asignación de texto por el compositor, estas condiciones se cumplen.

8. En este último punto comparativo entre Josquin y Palestrina, el autor nos ofrece el tema del canto llano tratado como *cantus firmus*. Sus conclusiones apuntan a que Josquin utilizaba más fielmente el gregoriano como motivo compositivo, mientras que Palestrina lo usa sólo como punto de llegada o como contornos melódicos, en un tratamiento más laxo; lo usa como materia prima sobre la cual puede esculpir diferentes giros y dibujos, ritmos y acentuaciones; mientras que Josquin utilizaba esta técnica casi de manera literal, haciendo más fácil su reconocimiento en el momento del análisis y de la audición.

### 3.8 CONCLUSIONES SOBRE EL TEXTO DE DIETHER DE LA MOTTE

La atención del maestro De la Motte, como él mismo lo plantea en su prólogo, es el de hacer un libro de contrapunto que se acerque a la música real y funcional, no a los ejercicios anti musicales que resultan al seguir la materia por especies. Es mi conclusión que el texto logra plantear el estudio del contrapunto de esa manera; ahora, la pregunta es, ¿Qué tan preparado saldría un estudiante si se enfrenta, como lo plantea De la Motte sin preparación preliminar, a imitar el contrapunto de Josquin y luego el de Palestrina?

Ahora bien, la intención de esta revisión no es juzgar qué tan buenos sean los textos en el momento de enseñar el contrapunto, sino qué tan cercanos son realmente al estilo del siglo XVI y al lenguaje de Palestrina.

Me parece que el texto De la Motte tiene gran importancia dentro del campo, al trazar la linealidad histórica desde los comienzos del arte polifónico con Perotin, hasta la extensión del propósito de esta investigación con Palestrina. El autor va paso a paso, mostrándonos los conceptos que forjaron el contrapunto hasta llegar al siglo XVI. De la Motte trata conceptos tan importantes, en sus capítulos introductorios, como: los pies rítmicos, los *organa*, *cantus firmus*, *discanto*, contrapunto trocable, el principio de *varietas*, motivos y elaboración motivica, música mensural, las *chansons*, etc., conceptos invaluable para la concepción global de la linealidad histórica de la evolución del contrapunto. Todos estos temas, son explicados, no con mucha profundidad, pero sí con suficiencia para entenderlos y formar las bases históricas que van a ser tan importantes para la aproximación planteada a lo largo de su libro.

En cuanto al tratamiento del lenguaje contrapuntístico del siglo XVI, sus análisis y conclusiones se basan en partituras de los autores más representativos, Josquin y Palestrina; además, para explicarnos el estilo de este último, De la Motte comienza sus estudios desde la obra y el lenguaje de Josquin, explicándolo detalladamente con bases en ejemplos en dos voces, para luego mostrarnos cómo Palestrina toma el lenguaje de este gran maestro franco-flamenco y contrariamente a lo que pensaríamos, lo que hace es

refinarlo, al abandonar elementos ya configurados dentro de la tradición contrapuntística para formar su propio lenguaje; un contrapunto basado en la naturalidad y fluidez de las líneas melódicas.

La conclusión que se observa en el texto de De la Motte es que Palestrina refina el lenguaje, al abandonar todos los elementos que alejan las líneas melódicas de la naturalidad. Tal vez esto sea increíblemente difícil de resumir sin ejemplos de casos concretos (los cuales han sido tratados a lo largo de esta investigación), pero si podemos hacer un recuento de cómo Palestrina modifica este lenguaje.

Las líneas melódicas de Palestrina son más naturales y fluidas que las de Josquin; esto significa que el uso de elementos es menos súbito, brusco o sorpresivo. El manejo de los saltos es más cuidadoso, las líneas no tienden a formarse con picos angulares sino con contornos cada vez más redondos. El manejo de las negras, no como notas acentuadas que deban resaltar o quebrar la melodía, sino como notas que delinean un camino a una nota objetivo ya establecida.

Todo en la música de Palestrina es orgánico, tranquilo, sereno y natural, con una sonoridad equilibrada, donde el principio, el balance entre cada uno de los elementos es la norma fundamental.

Veamos el caso de las escapadas; Josquin adopta estas disonancias que parecen, por así decirlo, “colgando de la nada”, para saltar a una resolución, adornando con el exotismo típico de su herencia franco-flamenca, las obras que compone. Palestrina, por otro lado, distanciado solamente dos generaciones de Josquin, decide abandonar, casi por completo, el uso de dicha herramienta, ya que dentro de su estilo personal, las escapadas rompen con la naturalidad tan apreciada por él, al no anunciar la disonancia y al saltar hacia una resolución inesperada, lo que dentro de su concepción compositiva, sería impensable. En sus obras tempranas, vemos cómo aparece, de vez en cuando alguna escapada pero, a medida que va madurando su estilo, se va alejando siempre de todo lo que irrumpe en la tranquila fluidez de las voces.

En lo relativo al uso de las disonancias, Palestrina las utiliza de una manera más libre que Josquin lo cual puede parecer contradictorio, si no se ha estudiado a fondo la manera de componer de Josquin; de ahí la importancia de este libro.

Las disonancias en Josquin cumplían una función estructural de puntuación y de segmentación de la obra; como ya hemos visto, Palestrina buscaba un objetivo diferente al hacer fluir las líneas casi sin interrupción. Las modificaciones que Palestrina realiza sobre la disonancia se basan en liberarla de su exclusivo papel de preceder las cadencias y comienza a utilizarlas en medio de las frases musicales como parte integral del lenguaje. Al hacer esto, la disonancia se emancipa de la cadencia y comienza a ser utilizada, no como elemento seccionador de forma, sino como una herramienta compositiva de gran expresión, abriendo camino a la retórica musical que tanta evolución e importancia tuvo en el renacimiento tardío y barroco temprano.

Esta es la gran importancia que hemos encontrado en el estudio de este libro. Personalmente ha sido enormemente gratificante, no sólo conocer el estilo Palestrina, sino poder apreciar desde el comienzo del arte contrapuntístico, una gran cantidad de factores que colaboraron a formarlo y sobre todo, lo más importante que me queda es concluir las razones que llevan a Palestrina a abandonar elementos que ya hacían parte del lenguaje musical de la época, con el fin de refinar el suyo, no sólo como conocimiento teórico sino interpretativo; este libro es un gran pilar en la formación de un músico; claro, si es analizado y estudiado de esta manera. Aunque el texto plantea ejercicios para el estudiante, me parece que su valor es más de lectura informativa histórica que de texto o manual de contrapunto.

Robert Gauldin

*A Practical Approach to Sixteenth-century counterpoint*



#### 4 ROBERT GAULDIN

El libro sobre el contrapunto sobre el siglo XVI del maestro Gauldin se enfoca en llevar al estudiante más cerca del real estilo contrapuntístico de esa centuria; en su prólogo, vemos clara esta intención: “El propósito de este texto es doble: adquirir la habilidad para escribir contrapunto y la capacidad de simular el idioma polifónico-sacro del siglo XVI”. (Pág. VII).

Aclara también que no se centrará en la evolución del idioma, ni en comparar compositores ni escuelas. Su libro está diseñado para ser usado por los estudiantes de últimos niveles de pregrado o posgrado en música, según indica.

La aproximación no es *especista* ya que, según el autor “Este enfoque necesita muchísimo tiempo para presentar los materiales. Como resultado, muchos textos modales enfatizan sólo en la textura en dos y tres partes cuando, en realidad la norma de textura en el periodo es más propensa a las cuatro y cinco voces.” Además de justificar su enfoque en esta afirmación, también se apoya en que: “el estudiante no podría adquirir herramientas típicas del estilo, como son los procedimientos de parodia y parafraseo, el uso del *cantus firmus* en la misa de tenor, práctica común (*familiar style*), compás ternario, escritura policoral y cromatismo.” (Pág. VIII).

Gauldin también menciona que el objetivo de su libro es llevar al estudiante a través de los materiales básicos lo más rápido posible, para poder abordar los temas antes mencionados y trabajarlos con más profundidad.

Aunque el texto no toma modelos de análisis, las obras que encontraremos al final de los capítulos son revisadas, señalando características importantes del estilo para lograr una mayor familiaridad con el contrapunto y el papel de la imitación. Como vemos, la intención del autor de acercar al estudiante al real estilo contrapuntístico del siglo XVI es clara desde el comienzo.

#### 4.1 CONTEXTUALIZACIÓN HISTÓRICA

El autor comienza su texto con una visión histórica de la conformación coral, en la cual sólo los hombres y niños cantaban; explica las claves antiguas y su uso para evitar líneas adicionales; luego nos explica la notación renacentista de breve, mínima, semínima, fusa y semifusa y sus equivalentes modernos de cuadrada, redonda, blanca, negra, corchea y semicorchea. También nos recuerda que no existían las líneas divisoras de compás y por ende, las ligaduras no eran necesarias.

##### MODOS ECLESIÁSTICOS

Me parece relevante mencionar la importancia que Gauldin da a una real aproximación histórica; nos recuerda los modos plagales y auténticos, el orden de los tonos y conceptos básicos como la nota *repercusa* y la gran importancia de la nota *finalis*.

Más importante aún, el autor trata la solmilización hexacordal de una manera clara y concisa “para facilitar la memorización de cantos, los cuales tenían grandes melismas, un método de solmilización, fue instituido. Este sistema hexacordal asignaba sílabas a las alturas”.

La contextualización histórica ofrecida por Gauldin cobija también la *música ficta*, explicando su uso dentro de fórmulas cadenciales o para mantener la misma distancia interválica cuando una frase es imitada; es más, aclara que, cuando el uso de alteraciones obedece a esta última razón, ellas son usualmente anotadas por el compositor, mientras que el uso de *música ficta* en puntos cadenciales no necesariamente es anotada por el autor, sino que obedecía a una tradición y su uso, en ciertas ocasiones, es todavía discutido por los teóricos.

Nos parece necesario mencionar que existe una gran diferencia entre *música ficta* y *cromatismo*. Cuando un compositor decide imitar estrictamente un motivo melódico, es su deber anotar en la partitura las alteraciones que necesita en las notas críticas; esto es un

uso *cromático* de las alteraciones, no un uso de *música ficta*; ya que se está alterando de manera consciente una nota que no debería estarlo, ya que no cumple una función de sensible y que no está, necesariamente, corrigiendo un tritono y no es de esperarse que el intérprete asuma la inclusión de la alteración como obligatorio. El término *música ficta*, se debe usar al hacer referencia, sólo a las alteraciones que se deben utilizar en los puntos cadenciales para generar sensibles y por ende una breve atracción a una nota determinada. Este uso de alteraciones es tan común que los compositores no lo anotan en las partes; se espera la inclusión de la alteración por parte del intérprete.

El problema de identificar en qué modo está una composición, es también revisado por el autor desde el punto de vista histórico. Gauldin nos ofrece una visión desde el comienzo de la polifonía, alrededor del año 900, en el cual la voz del tenor era la voz principal, pues en ella se ubicaba el *cantus firmus* y por tanto, al ver la nota *finalis* del tenor, podríamos saber con certeza en qué modo está la composición.

También hace notar la discusión teórica al respecto de si, en una composición en varias partes, cada parte obedecía a un modo distinto o todas las partes obedecían al mismo. Cita a Zarlino, quien nos dice que no solo la nota *finalis* debe ser vista para analizar el modo; es necesario analizar toda la composición para poder concluir con certeza.

Para ayudarnos en este problema, Gauldin nos da la siguiente tabla, en la cual vemos características importantes para poder analizar la música modal.

Modo	Finalis	Primer Tono	Cadencias Internas Frecuentes	Cadencias Internas Menos Frecuentes
Dórico	D	A,D	D,A,F	G
Frigio	E	E,A,(B)	E,A,G	C
Lidio	F	F,C	F,C,A	D
Mixolidio	G	C,D	G,D,C	A

Eólico	A	A,E,(D)	A,D,C	G
Jónico	C	C,G	C.G.A	D

El autor también nos ofrece, en esta introducción, una tabla de pronunciación del latín (para anglo-parlantes) y habla de la acentuación sobre la primera o la segunda sílaba como constante en este idioma. La importancia de la acentuación en el latín es vital para la asignación del ritmo en la música; de esta manera, no tendremos desfiguración en las palabras; dentro del texto, Gauldin usa tildes para señalar dicha acentuación.

El autor nos ofrece también traducciones literales del latín y advierte que, muchas veces, no serán coherentes ya que será una traducción literal; véase el siguiente ejemplo de la página 14

Plé-ni sunt cáe- li et tér- ra gló- ri- a tú- a.

Full are heaven and earth glory of your.

(Heaven and earth are full of your glory)

## 4.2 CARACTERÍSTICA MELÓDICAS

En lo referente a la escritura melódica contrapuntística, Gauldin nos da los siguientes parámetros:

“Al componer en este estilo, el estudiante debe recordar, sobre todo, que es esencialmente música vocal. Probablemente, la mejor forma de revisar una melodía original es cantarla. Si al cantarla vemos dificultades, lo más seguro es que tenga problemas técnicos.” (Pág.16).

“Intervalos diatónicos consecutivos, terceras, cuartas justas, quintas justas y octavas son comunes. Encontramos sextas de manera ascendente únicamente y las sextas menores son permitidas.” (Pág. 17).

Frente a este enunciado, Gauldin aclara: “las sextas, de por sí, son difíciles de cantar; muchas sextas (como lo son *d* que asciende a *b*, o *f* que desciende a *d*) requiere una continua mutación en salmodia hexacordal.”

“Aunque podemos llegar por salto a cualquier nota, la nota *b* es manejada con cuidado; saltos ascendentes a esta nota son extraños.” (Pág.17).

La explicación de esta característica también puede ser tomada de la mutación del hexacordio, que puede ser complicada si se toma por salto y no por nota común; es decir, es más fácil cambiar del hexacordio suave al duro si se hace por grado conjunto que por salto.

“En cuanto al contorno melódico, este libro favorece el movimiento diatónico. En general, mientras más amplio el salto, más raro es.”

“Luego de descender o ascender por movimiento diatónico, es inusual encontrar un salto mayor que una tercera y continuar en la misma dirección; los saltos, generalmente, ocurren en la parte más alta o más baja de la línea cuando nos vemos en la misma dirección, no en el medio.”



El autor nos habla de ciertos saltos consecutivos que son permitidos. Según su análisis, son permitidos los saltos consecutivos de tercera que denoten una tríada mayor o menor, usualmente en estado fundamental o en segunda inversión, siendo menos común el salto que demarque una tríada en primera inversión.

En cuanto al uso de saltos explícitos que demarquen la tríada es necesario ofrecer una explicación; si usamos las tríadas de manera tal que generen funcionalidad tonal, es decir, que sintamos la atracción hacia una tónica, o un paso por la subdominante, estamos por fuera del estilo; ya que el modalismo no es funcional. Por otro lado, si el uso de tríadas explícitas de manera melódica no genera tal funcionalidad somos libres de usarlas.

Recordemos que el tonalismo tiene tres funciones, tónica, subdominante y dominante; mientras que el modalismo tiene siete acordes; si trabajamos con este último criterio estamos dentro del estilo.



También nos dice que los saltos que dividen la octava (salto de quinta y cuarta consecutivas) son permitidos y añade que, en el modo dórico, el salto de quinta y tercera se encuentran algunas veces.



Vemos cómo en la última parte del ejemplo anterior el diseño melódico abarca una séptima, sin embargo, debemos recordar que las reglas concernientes al rango melódico son menos severas mientras más largos sean los valores; siendo totalmente estrictas cuando tratamos con la negra y permisivas cuando tratamos con la redonda y cuadradas.

Generalmente, los saltos consecutivos ganan mayores restricciones mientras más corta sea la duración de la nota; en este caso, Gauldin no nos da un valor rítmico específico sino que su explicación se limita al contorno melódico general, cuando escribimos en negras, este tipo de saltos serían totalmente anti estilísticos; sin embargo, en notación de redondas son permitidos ya que las reglas son mucho más laxas para las notas de mayor valor.

Sobre el uso de secuencias, se nos advierte un uso cuidadoso, pero se menciona que el uso de secuencias por cuartas es posible.



Gauldin nos permite siempre el uso del Bb para corregir el tritono  $f - b$  en toda ocasión; también prohíbe el uso de melodías donde el contorno sea delimitado por un tritono, es decir, que la nota más grave de la melodía sea un F y la más aguda un B o viceversa. Por último nos recalca que el tritono se corrige con un Bb, no con F#.

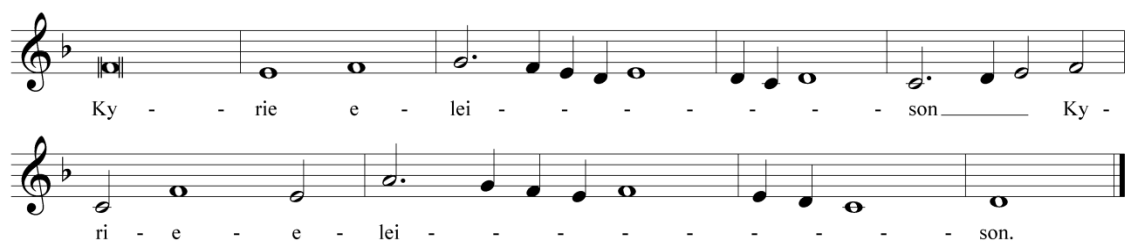
El uso de F# es permitido, en épocas anteriores a Palestrina, sólo como sensible de sol, ya que ésa era su única función. Por el contrario, una de las funciones del Bb era corregir los problemáticos tritonos. Más adelante en la historia, el F# ya puede ser usado como nota real, es decir, como tercer grado de  $d$ ; no sola mente como séptimo ascendido de G.

“Mientras más amplio el salto, más se necesita un movimiento contrario.” *Referente a esto, Leonard Mayer dice que las distancias cubiertas por el salto del intervalo tienden a ser rellenados por el movimiento diatónico.*<sup>1</sup>

1. LEONARD B. Meyer, *explaining music and explorations* (Berkeley: University of California press, 1973, pág.145-57) Pág.18

Uno de los varios ejemplos propuestos por Gauldin para el estudio de una buena melodía. (Pág.16).

Palestrina “*Missa brevis*”



El autor recalca la importancia de la nota más aguda y la más grave de la melodía que se trabaje o estudie, resaltando que las repeticiones de estos tonos le restarían importancia y por consiguiente estaríamos fuera del estilo al realizarlas. Lo mismo pasaría si repitiéramos constantemente el mismo tono, o hiciéramos énfasis en la misma triada.

La música del siglo XVI reparte la importancia de los tonos (sonidos escalares) de una manera equilibrada entre varios de ellos; la única excepción sería la nota *tenoris* la cual, dentro del lenguaje modal, recibe una jerarquización melódica importante

## 4.2 CARACTERÍSTICAS RÍTMICAS

Gauldin nos explica que sólo encontramos las notas largas, (graves, breves con puntillo y semibreves con puntillo) en tiempos acentuados (1-3). Estas observaciones nos llevan a la conclusión de que sólo podemos ligar una semibreve a una mínima (cuadrada o redonda).

Como regla, se liga una nota blanca a una nota igual o menor valor. Nunca una nota corta (negras, corcheas), a una de menor valor.

“Las composiciones deben comenzar con un valor de semibreve o más largo... y es raro encontrar, luego de una breve, una mínima (cuadrada-blanca)

La última anotación es sobre el uso de los silencios, de los cuales nos dice el autor que sólo son usados en tiempos fuertes (1 y 3), nunca en tiempo débiles (2 y 4).

El autor nos aclara su descontento respecto a otras tratados por no incluir el manejo del texto dentro del estudio, ya que la música de la época es principalmente vocal y la acentuación del latín tiene mucho que ver con las duraciones de las notas y el lugar, acentuado o inacentuado, donde se asigna.

Gauldin nos da los siguientes parámetros para la buena asignación del texto:

Las notas blancas pueden ser asignadas a cualquier sílaba del texto (acentuada o no acentuada)

- La nota final de la composición debe llevar una sílaba
- La última nota de una cadencia interna debe llevar una sílaba



- Las sílabas acentuadas son usualmente asignadas a notas de valores largos, no importa en qué parte del compás estén. Este es concepto de agógica o acento cuantitativo.
- Los pasajes melismáticos son normalmente iniciados en una sílaba acentuada y de duración larga
- La mezcla de pasajes melismáticos y silábicos es común en el estilo
- La escritura neumática extensa (dos o tres notas por sílaba es rara en la época

Al aplicar estos conceptos generales, se obtendrá independencia en las líneas contrapuntísticas; cada voz tendrá su propia vida, gracias a la agógica generada por la acentuación del texto. En muchos casos, esta agógica generará una sensación de metro cambiante gracias a la acentuación irregular de las obras.

Por último, se hace la observación referente a la repetición de patrones rítmicos que pueden ser entendidos como secuencias; todo lo que parezca “danzable”, es decir, que obedezca a la secuencia de tiempos fuertes repetitivos y acentuados, debe ser abolido.

El uso de las cadencias es dividido en dos grupos: Cadencia *semplice*, en la cual la penúltima nota es una semibreve (redonda) que llega por grado conjunto hacia la nota *finalis*; y cadencia *diminuta*, en la cual se usa una síncopa generada por una mínima (blanca), que es la sensible - gracias a la *música ficta*- en los casos necesarios, de la nota *finalis*.

Cadencia *semplice*



Cadencia *diminuta*



#### 4.4 TEXTURA EN DOS VOCES CON NOTAS BLANCAS

*Del lenguaje antiguo al moderno:*

*Semibreve = redonda*

*Mínima = blanca*

Gauldin explica en su libro varias reglas que nos permitirán escribir contrapunto de manera estilísticamente apropiada. A continuación, veremos un resumen de las mismas.

“Ya que el oído tiene dificultad en seguir dos (o más) partes simultáneamente, [éste] tiende a cambiar la atención entre las distintas líneas melódicas. Para maximizar las distintas propiedades de cada voz, es necesario adherirse a varios principios básicos.”

1. Las partes deben estar espaciadas, cada parte debe tener su propio rango de notas, sin embargo, el cruzamiento de voces algunas veces es tolerado, pero el uso excesivo de éste resultará en la confusión de las líneas melódicas.
2. Cada parte debe tener un contorno melódico y un registro de notas distintivo; inclusive en el caso de la imitación, en el cual una voz entra después de la primera y

copia parte de su material melódico. En cualquier punto de la obra, las voces deben ser melódicamente independientes.

Esto debe resultar de la mezcla de varios tipos de movimientos en las dos voces: (1) similar, donde las partes se mueven en la misma dirección, (2) contrario, donde se mueven en direcciones opuestas y (3) oblicuo, donde una parte se sostiene y la otra se mueve. Un exceso de movimiento similar o paralelo negará el proceso contrapuntístico, ya que el oído tenderá a elevar una voz a un punto prominente y la otra a un simple intervalo de acompañamiento o un “engrosamiento” cordal (*chordal thickening*). De la misma manera, es igual de incorrecto usar sólo movimiento contrario.

3. Resultado vertical de las líneas separadas debe producir intervalos armónicos o sonoridades que sean compatibles con las reglas estilísticas de la época bajo consideración. En este período, la norma es la consonancia, con un manejo altamente regulado de los elementos disonantes.
4. Finalmente, las características rítmicas de cada parte deben ser distintivas e independientes de las otras; ésta es realmente la vida de la polifonía, ya que su movimiento a través del tiempo es el que activa la sucesión de notas de las voces. La combinación de las líneas produce cierto complemento rítmico entre ellas, ya que si una se sostiene, la otra se mueve. Se llega así a un continuo juego de interrelación que preserva la independencia de las voces.

#### 4.5 INTERVALLOS ARMÓNICOS CONSONANTES

“Los intervallos consonantes de este período son el unísono, la octava, la quinta justa y todas las terceras y sextas diatónicas. Las décimas y duodécimas diatónicas son permitidas pero son, de alguna manera, poco frecuentes.” (Pág. 27)

“Las piezas, donde ambas partes inician simultáneamente, comienzan con unísono, octava o quinta perfecta... la primera nota, debe tener, por lo menos, la duración de una semibreve (redonda).” (Pág. 28).

“Para las cadencias finales o internas solamente el unísono o la octava son permitidos en la última nota... debe llegarse (a este intervalo) usando movimiento conjunto en ambas voces (*clausula vera o cadenza perfetta*) resultando en uno de estos dos movimientos: de una tercera menor al unísono o de una sexta mayor a la octava. *Música ficta* es normalmente asumida con las notas cadenciales en d, g y a, donde se necesita una sensible.” (Pág. 28).



“Las consonancias perfectas dentro de la frase deben ser usadas con cuidado, refiriéndonos a su llegada y salida. Los unísonos son usados sólo en tiempos débiles (2 ó 4) y deben ser tomados y dejados por movimiento contrario u oblicuo. Las octavas pueden ocasionalmente encontrarse en tiempos fuertes; sin embargo, su uso excesivo, igualmente que en el caso de los unísonos no es recomendado. Su uso en tiempos débiles es permitido, y también deben ser dejadas y abordadas de igual manera que el unísono.”

“Las quintas perfectas son usualmente abordadas por movimiento contrario u oblicuo. En los casos en los que se emplea movimiento similar o directo, una voz debe moverse por grado conjunto y la otra se mueve por salto. Quintas perfectas en tiempos fuertes consecutivos son posibles, dado el caso que una consonancia perfecta intervenga. Patrones de sucesiones 6tas- 5tas descendentes son encontradas frecuentemente con las quintas en tiempos débiles.” (Pág. 29).

Aunque las reglas para los movimientos, citadas anteriormente, son correctas, me parece que se debe tener un poco más de cuidado al mencionarlas de manera tan general, ya que el caso de las quintas directas no es un caso común; lo mismo para los unísonos, los cuales, en textura en dos voces son usados muy raramente en medio de las frases.

“Las consonancias imperfectas (terceras, sextas y décimas) pueden ser abordadas y dejadas libremente. Sin embargo, más de tres terceras o sextas consecutivas deben ser evitadas, ya que la independencia de las voces individuales se verá afectada.”

Esta regla también me parece demasiado general, ya que, como vimos en el análisis de Diether De la Motte, Palestrina, cuando usaba una textura en dos voces, prefería parear las voces en intervalos consecutivos de terceras y sextas para precisamente, generar un engrosamiento de la voz principal, una unidad entre las dos partes, no la independencia las mismas. Si nos referimos a estas reglas como una guía pedagógica, me parecen muy bien formuladas, ya que conocemos la intención del autor de acercarnos al estilo preciso del siglo XVI y especialmente el de Palestrina, estas guías deben ser tomadas y formuladas más cuidadosamente.

#### OTRAS REGLAS QUE NOS MENCIONA EL AUTOR:

“Los intervalos armónicos (en dos partes) no deben sobrepasar la duodécima”, “espacios cortos de cruzamiento de voces son permitidos”, “sólo son permitidos intervalos consonantes”, “movimiento similar hacia las quintas no es permitido.”

Los movimientos similares o directos tampoco son permitidos para las octavas; esto lo podemos inferir de sus ejemplos.

Gauldin utiliza, en esta primera parte, combinación de especies, ya que el orden de su libro no es especista. Los ejemplos que el autor utiliza para todo este capítulo son una mezcla entre la primera y segunda especies. Como bien lo dice Gauldin, todas las notas que vemos son consonantes.

#### 4.6 DISONANCIAS CON NOTAS BLANCAS

Gauldin observa que sólo hay dos posibilidades de disonancias si se usan notas blancas (blancas y redondas). La primera es usar la blanca como nota de paso que forma movimiento oblicuo contra una redonda y sobre un pulso inacentuado (2-4).



La segunda forma es como suspensión; “Esta forma de disonancia es particularmente expresiva ya que cae sobre los pulsos fuertes (1-3), los cuales están reservados para las consonancias” (Pág. 30).



Las suspensiones tienen tres pasos obligatorios y son usadas con ligaduras:



Preparación Suspensión Resolución

(Pulso) 2 ó 4      1 ó 3      2 ó 4

Aparte de estos tres pasos obligatorios, debemos mencionar que las disonancias en la época que nos concierne, resuelven de manera descendente, por grado conjunto y a intervalos imperfectos. Hoy en día, las conocemos con el nombre de suspensiones.

Recordemos que la disonancia se presenta en el esquema anterior sobre la suspensión, y es escrito de esta forma ya que se respeta, en el texto de Gauldin, la escritura sin compases.

Gauldin observa que las suspensiones más comunes en dos voces son 7-6 (voz superior) y su inversión 2-3 (voz inferior), 4-3 es menos frecuente (voz superior), 9-8 no debe ser usado ya que su resolución a la octava es de sonoridad “vacía”.

Podríamos aplicar la explicación anterior y no sólo resignarnos a la palabra “vacía”. Las disonancias, en el siglo XVI, sólo podían resolver a consonancias imperfectas, ya que la sonoridad, para usar los términos de la época, la armónica (*o simphonia*) de estos intervalos era mucho más rica. Ésta es la razón por la cual la suspensión 4-5 no es posible dentro del lenguaje de la época. La disonancia basaba su cualidad expresiva en arribar a la sonoridad rica de la consonancia imperfecta.

Una observación bastante importante es realizada a continuación:

En la progresión 7-6 ó 2-3, la voz que no está involucrada en la suspensión puede saltar y resolver al intervalo complementario al que no llegaría naturalmente; es decir, si la resolución de la disonancia fuera una sexta, la voz no sincopada puede saltar y llegar a una tercera. Si la resolución de la disonancia debiera ser una tercera, la voz no sincopada podría saltar y llegar a una sexta. Esto se llama cambio de partes (*change of parts*) (Pág. 31)



Me parece de suma importancia elaborar una reflexión sobre el ejemplo anterior; nótese que no importa la resolución de la voz que no está haciendo la suspensión, lo único realmente importante es que la voz que realiza la suspensión resuelve a una consonancia por grado conjunto descendente; ambas voces no están obligadas, sólo una de ellas. Esto es una valiosa evidencia del pensamiento compositivo contrapuntístico de la época; gran independencia de las voces se puede confirmar gracias a esta conclusión de Gauldin. En épocas más recientes de la música, vemos cómo es a veces necesario llevar a lugares obligados dos, tres y hasta cuatro voces; es en estos ejemplos y gracias a estos análisis, como confirmamos la real independencia y el real propósito del contrapunto, una independencia entrelazada que no depende, en algunas ocasiones, de las otras partes.

Para las cadencias, se observa que la fórmula de la suspensión 7-6 que resuelve a la octava, ó 2-3 que resuelve al unísono, están presentes en casi toda la música de la época. La resolución o nota final de la obra debe caer sobre un tiempo fuerte y duración es breve; esta duración se conserva aun cuando el final es sobre el tercer tiempo.



La cadencia frigia original, sobre la nota *e*, puede ocurrir también como en el ejemplo anterior sobre *a* si se usa la nota *Bb*. Entendemos esto como una transposición a la cuarta original del modo original.

#### 4.7 IMITACIÓN EN DOS PARTES

La imitación es considerada como el tratamiento usual en los comienzos de las obras polifónicas sacras del siglo XVI; la distancia entre la entrada de la primera voz y la segunda es usualmente un número par de pulsos 2, 4, 6 u 8. La distancia interválica más usada es la octava (*diapasón*) la quinta justa (*diapente*) y la cuarta justa (*diatessaron*).

El unísono puede ser usado, pero es raro. Si la segunda voz entra imitando la primera, a la quinta y está por debajo de ésta, se utilizará el prefijo hipo, *hipodiapente*. De la misma manera incorporamos al análisis los términos *hiperdiapente*, *hiperdiapason*, *hiperdiatessaron*, *hipodiapason*, *hipodiatessaron*. Cualquiera de las voces puede comenzar la obra.

Gauldin aclara que la imitación estricta generará un canon que el estilo de la época sólo imita los primeros compases de la idea inicial y luego va a la contrapunto libre, para llegar una cadencia interna y presentar nuevo material temático. Los teóricos de la época usaban la palabra *fuga* para denotar cualquier tipo de imitación.

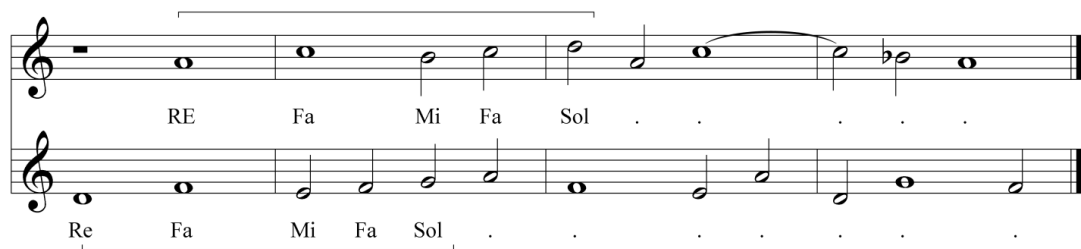
La voz que imita usará solmización hexacordal para respetar la interválica, claro está, si la imitación se presenta según un intervalo perfecto. Así, la voz que imita una quinta por



encima usará la solmización del hexacordio duro (*durum*) y si la imitación es a la cuarta usará el suave (*molle*); de esta manera, las distancias interválicas se mantendrán, como lo obliga la imitación real.

Gauldin habla también sobre la posibilidad de hacer imitación “tonal” y no “real” al modificar un intervalo de la línea original para obtener un mejor resultado armónico y aclara que usa esos términos gracias a la falta de terminología adecuada para describir las características de la imitación, ya que no existe terminología antigua para denotar el tipo de imitación.

La frase original que va a ser imitada posteriormente hace un barrido (*scan*) del hexacordio. Gauldin afirma que las mutaciones hexacordales dentro de esta primera frase son raras.



Sin embargo, cabe aclarar que no toda la música del siglo XVI va a obedecer esta regla de mantener su primer sujeto, o idea melódica por imitar, dentro de los límites de las seis notas que conforman el hexacordio.

#### 4.8 ESCRITURA EN NOTAS NEGRAS

El manejo de las semimínimas (negras) tiene bastantes observaciones que deben ser atendidas si se quiere llegar a escribir coherentemente dentro del estilo del siglo XVI; podemos ver, a continuación unas generalidades bien acertadas dentro del texto de Gauldin.

Las semimínimas se usan generalmente por grado conjunto y en la misma dirección. Una semimínima se puede encontrar sola, sólo luego de una mínima con puntillo; el uso del silencio de semimínima es extremadamente raro.



Sólo podemos encontrar pares de semimínimas en los tiempos débiles (2-4). Luego de una mínima (blanca), podemos encontrar semimínimas en ambas direcciones (ascendentes o descendentes), pero luego de una semibreve (redonda), o de una semibreve con puntillo, usualmente desciende. Cualquier número de semimínimas pueden aparecer después de una blanca.



Diether De la Motte y Jeppesen son un poco más cuidadosos al hacer esta misma observación, al mencionar que son extremadamente raros los casos donde se encuentra un número mayor de diez semimínimas consecutivas; además, el autor debió haber mencionado que el uso de semimínimas es usualmente en grupos mayores de dos.

Es posible encontrar una semimínima como anticipación o *portamento*; éste ocurre sobre el contratiempo de los tiempos fuertes (1-3) y usualmente resuelve por grado conjunto descendente. Es raro encontrarlo resolviendo por grado conjunto ascendente.



Es raro encontrarlas resolviendo por grado conjunto ascendente.



De hecho, Jeppesen menciona que el uso de las anticipaciones siempre es por grado conjunto descendente. Además de esto, y más grave aún, es la forma como el autor afirma la barra de compás del ejemplo anterior ya que él mismo contradice su regla; no sólo habla de las anticipaciones, sino también de la ligadura siguiente de negra a blanca. (Pág. 37).

Las semimínimas como bordaduras inferiores son bastante comunes pero, como bordaduras superiores, son raras. Este uso de las semimínimas como bordaduras ocurre en cualquier pulso del compás, pero generalmente en el contratiempo.



Cabe aclarar que el uso de las bordaduras superiores es aceptado siempre y cuando la nota que continúe sea una blanca. Una bordadura superior que continúe con una negra debe ser considerada fuera del estilo

#### 4.8.1 CAMBIATA

Los saltos que incluyen semimínimas son restringidos; la primera posibilidad es la cambiata; esta figura, salto de tercera descendente que cambia de dirección por grado conjunto, se puede usar en cualquier pulso. La cambiata es un diseño melódico en el cual se involucra una semimínima. Gauldin nos ofrece los siguientes ejemplos para mostrarnos cómo la cambiata puede presentarse en las tres diferentes figuraciones presentadas

enseguida. La cuarta parte del ejemplo es la llamada cambiata rellena (*filled- in cambiata*). (Pág.38)

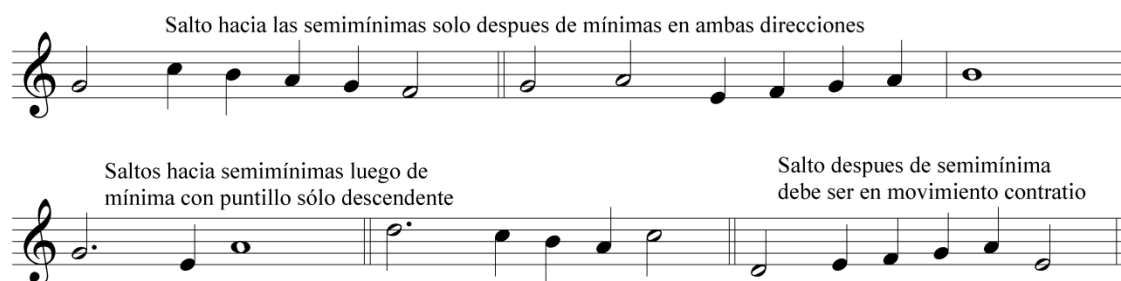


Ésta es toda la explicación que recibimos del autor sobre la *cambiata*. Me parece, como en general hasta ahora, bastante superficial en los puntos más importantes y relevantes del estilo. No vemos un ejemplo donde apreciemos que la segunda nota de este diseño melódico es la disonante y la tercera, la consonante, ya que no nos ofrece otra voz para verla figura en contexto. Cabe también mencionar que no necesariamente la segunda nota de la *cambiata* debe ser disonante, se contempla la posibilidad de tenerla como consonante. Lo que si vale la pena aclarar y asentar a manera de regla es que la segunda nota de la *cambiata* debe ser ubicada en fracción débil del pulso y que siempre debe ser una negra.

Según Gauldin, la *cambiata* nunca se encuentra invertida; según Jeppesen, sí se encuentra, pero en valores más lentos (ver capítulo IV).

Cuando las semimínimas saltan a, o desde mínimas (blancas) se observan las siguientes reglas:

- Luego de una mínima con puntillo, el salto hacia la semimínima siempre es descendente y, luego de éste, se observa un movimiento contrario.
- Luego de saltar hacia la semimínima, ésta se abandona por movimiento contrario al salto.



Vemos aquí una gran contradicción con las conclusiones de Diether de la Motte y Jeppesen; ambos autores mencionan como regla que luego de una blanca con puntillo, la negra debe ser grado conjunto de la blanca y no se debe abordar por salto. Además, los saltos a grupos de negras que descienden están prohibidos por los mismos autores.

En cuanto a los saltos dentro de pasajes en semimínima:

- Gauldin aplica la regla “nota aguda- nota grave”, saltos descendentes generalmente ocurren desde el tiempo fuerte al contratiempo y saltos ascendentes ocurren desde el contratiempo al tiempo fuerte. Luego del salto, siempre se compensa con movimiento contrario. (Pág. 38)



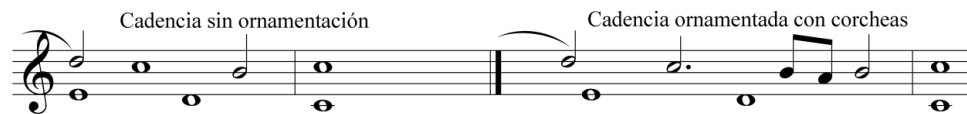
Es posible encontrar un salto de tercera ascendente luego de una semínima no acentuada, y se continuara con un movimiento ascendente por grado conjunto.



Para el manejo de las fusas (corcheas), el autor nos indica que siempre se encuentran por parejas, sobre el contratiempo y que son abordadas y dejadas por grado conjunto. Se puede encontrar como bordadura inferior, pero dentro del estilo no se usan como bordaduras superiores.



También sería pertinente mencionar que uno de los manejos más comunes de las fusas es la ornamentación de la resolución en las suspensiones especialmente en puntos cadenciales



#### 4.8.2 DISTRIBUCIÓN DEL TEXTO DE NOTAS NEGRAS

- 1) Cuando la tras antepenúltima sílaba de dicha palabra está acentuada (Dó-mi-ne), la penúltima sílaba de dicha palabra puede ser asignada a una semimínima (negra)



(Tengamos en cuenta que la repetición de tono, siempre obliga a asignar texto)

- 2) Un grupo de notas negras que comience sobre el tiempo acentuado, puede llevar una sílaba, pero durante la duración de dicho pasaje en negras no se puede cambiar la sílaba



- 3) La primera nota blanca luego de un pasaje de negras no puede llevar nuevo texto, se debe esperar a la siguiente nota para asignar la sílaba siguiente.



- 4) Ni el par de fusas (corcheas) ni la nota siguiente puede llevar texto



- 5) Las notas repetidas bien sean blancas o negras, deben llevar un nuevo texto; la única excepción es el *portamento*, en donde sólo se repetirá la vocal, pero no se le asignará texto nuevo.



#### 4.9 TEXTURA EN DOS PARTES CON NOTAS NEGRAS

Gauldin comienza este capítulo anunciando que las reglas de consonancia, disonancia, y paralelismo vistos para la textura en dos partes con notas blancas, se aplican también para las notas negras. Sin embargo, hace una aclaración estilística relevante: “pasajes extensos de semimínimas son comunes; sin embargo, a medida que el número de voces aumenta, la densidad de las notas negras disminuye proporcionalmente” (Pág. 42)

#### 4.9.1 NOTAS NEGRAS COMO DISONANCIAS

- 1) Como notas de paso no acentuadas: puede ocurrir de manera ascendente como descendente, pero deben “pasar” sobre un valor mínimo de mínima.
- 2) Como notas de paso acentuadas (apoyantes de paso, *quasitransitus*): normalmente se usan sobre los pulsos 2-4 (débiles) y la nota acentuada cae sobre el tiempo fuerte de dicho pulso; siempre resuelven hacia abajo.



La exposición de Gauldin sobre el tratamiento de las negras como apoyaturas es incompleta. Tanto De la Motte como Jeppesen anotan, a manera de regla que este uso como apoyatura sólo es posible luego de tener una blanca acentuada, no en un grupo de negras.

Otra posibilidad que cabe mencionar, se da cuando el salto de tercera en la cambiata es llenado (*filled-in*) por una negra, la cual caería entonces dentro de esta categoría. El ejemplo que nos ofrece Gauldin aclara cualquier duda. “La nota B, llena el salto de C a A”. (Ésta también sería apoyante de paso).



Mencionamos que este caso no se encontró en las obras analizadas de Palestrina, ni en los libros estudiados dentro de esta investigación.



También nos ofrece otra posibilidad estilística donde dos disonancias pueden ser consecutivas. En el siguiente ejemplo, dos séptimas *ed'-dc'*:



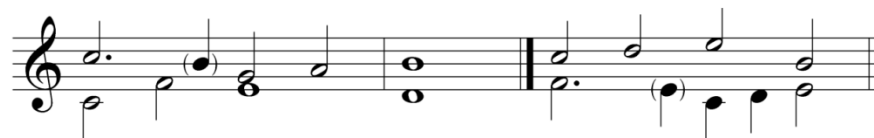
- 3) Como bordadura: pueden ocurrir sólo como bordaduras inferiores sobre cualquier contratiempo. Su uso como bordaduras superiores es bastante raro.
- 4) Como anticipaciones: sólo se encuentran sobre los contratiempos del primero y el tercer tiempo (tiempos fuertes), la mayoría de las veces son consonantes pero se pueden observar ciertas excepciones.



Su uso más frecuente es para ornamentar una suspensión (anticipando la resolución de ésta), pero casi nunca se encuentra antes de una cadencia. A veces, pueden aparecer pareadas:



- 5) Como *cambiatas*: La segunda nota de esta figura puede ser disonante o consonante y es la única nota no armónica que involucra un salto dentro del estilo contrapuntístico de Palestrina. Los sonidos primero y tercero de esta figura de cuatro notas deben ser consonantes, el cuarto puede ser consonante o disonante; sin embargo, si este cuarto sonido está representado por una nota que es una mínima (blanca) y es usada como nota de paso, la *cambiata* debe comenzar sobre tiempo fuerte.



- 6) Como fusas (corcheas) las fusas siempre se encuentran por parejas; normalmente, las encontramos ornamentando suspensiones, particularmente en las cadencias. En el caso de las suspensiones 2-3, 4-3, la segunda fusa será una bordadura inferior disonante. Si la primera fusa es disonante, como nota de paso o como bordadura, el movimiento será siempre descendente:



- 7) Como suspensiones: Algunas veces la preparación de las suspensiones es precedida por un par de semimínimas ascendentes; éste es uno de los pocos casos donde este elemento (*idiom*) se encuentra sobre un tiempo fuerte y de manera ascendente. (Pág. 41).



#### 4.9.2 OTROS ASPECTOS DE LA TEXTURA EN DOS VOCES

En este capítulo, Gauldin menciona y explica el contrapunto doble o trocable; sin embargo, aclara que para el estilo renacentista, los compositores realizaban, la mayoría de las veces, nuevos contrapuntos para la misma frase y afirma que el contrapunto doble se usaba esporádicamente. El uso del trueque a la duodécima es la más común dentro del estilo.

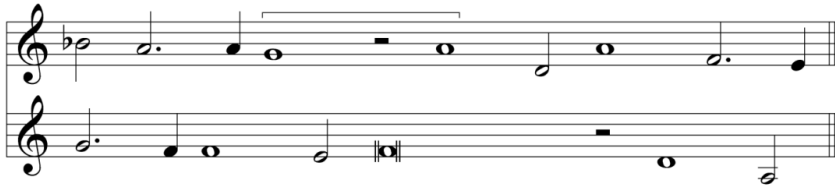
La escritura de canon estricta, según Gauldin, entró en desuso aproximadamente hacia la mitad del siglo XVI; se conserva, sin embargo, la imitación canónica y las pocas piezas escritas bajo esta forma necesitan usar *música ficta* para corregir los tritonos y para lograr cadencias internas.

En cuanto a la estructura de las obras en dos voces, Gauldin nos señala que ellas son dadas por el texto; “Luego de que el texto ha sido dividido por frases, cada frase recibe una idea temática diferente [línea melódica diferente], que se presenta generalmente [en la obra] de manera imitativa; una vez que el proceso de imitación estricta es abandonado, se procede a contrapunto libre. Las demás entradas del mismo motivo [melódico] son siempre acompañadas por el mismo texto, la frase usualmente concluirá con una buena cadencia, aunque se pueden encontrar excepciones. El mismo procedimiento se aplica a la frase [de texto] siguiente, hasta que la obra concluya.” (Pág. 55)

Usualmente, las frases internas tienen más movimiento rítmico que las frases de apertura; pueden comenzar con una semibreve, con una mínima con puntillo o inclusive, con una mínima y comúnmente comienza en pulsos débiles (2-4). En las frases centrales, es más frecuente encontrar varias entradas de éstas; podemos ver también imitaciones a intervalos diferentes y con espaciamientos temporales distintos. Si la frase comienza con una semibreve con puntillo, su imitación puede ser una semibreve precedida de un silencio de mínima; si la frase comienza con una semibreve, la imitación puede comenzar con una mínima precedida de un silencio de mínima. Es posible encontrar procedimientos de *stretti*.

Las cadencias internas no deben frenar el flujo de las frases, es decir, la música debe continuar; la voz que no está involucrada en la suspensión (la que no hace la síncopa) puede terminar en una mínima e inmediatamente continuar con la siguiente frase.

Algunas veces, esta voz puede usar un silencio donde debería haber resuelto (en octava o en unísono) y comenzar la siguiente frase luego de uno o dos pulsos en silencio. Este tipo de resolución, según Gauldin se llama *cadenza sfuggiata*, que podría traducir como omitida, un término acuñado por los teóricos de la época.



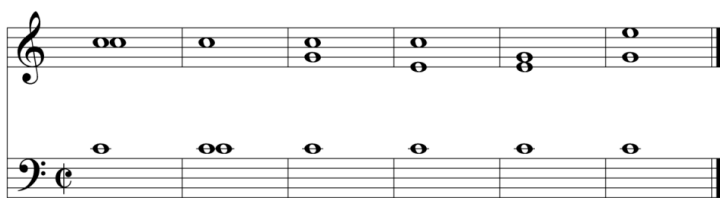
#### 4.10 TEXTURA EN TRES PARTES CON NOTAS BLANCAS

Los acordes eran tratados como una superposición de consonancias sobre la voz más grave y ellos pueden hallarse sin duplicaciones (tríada), consonancia de tercera y sexta (primera inversión). La segunda inversión, en nuestros términos, no es posible, ya que tiene una cuarta sobre el bajo. Gauldin sostiene que las amplias separaciones entre las voces son difíciles de encontrar y deben ser evitadas lo más posible.

Si existe la necesidad de duplicaciones, el bajo es la nota que más comúnmente se duplica. La duplicación de la soprano a la octava es poco común. El bajo puede ser duplicado como unísono.

Al comienzo de las obras en tres voces se utilizan las siguientes disposiciones.

Ej. 8.4 (Pág.78)



Para las cadencias finales es común ver la duplicación a la octava o al unísono; algunas veces se ven las sonoridades cadenciales del siguiente ejemplo



En cuanto al tritono, éste se encuentra en primera inversión, con lo que se evita el intervalo disonante en el bajo y se traslada el tritono a las dos voces superiores. El uso de tríadas aumentadas es muy extraño en el estilo sacro, sin embargo Jeppesen menciona dichas tríadas.

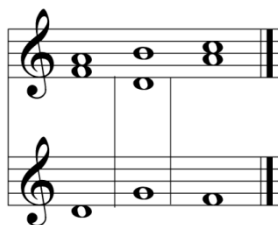
### CONDUCCIÓN DE VOZ PARA INTERVALOS CONSONANTES [EN 3 PARTES]

Las notas ascendidas por música *ficta* no se duplican: sólo se puede duplicar el *Bb*; la tríada de *B* menor no se usa, ya que la nota *F#* no cumple la función de corregir el tritono.

Gauldin argumenta “Aunque la música ficta usualmente se reserva para puntos cadenciales, algunas veces puede ser empleada para un propósito colorístico, logrando extender el rango de recursos armónicos (*AC#E* en lugar de *ACE*)” (Pág. 78). En mi opinión, la música *ficta*, según la tradición, se utiliza sólo en dos puntos cadenciales y a veces no es escrita por el compositor; la música recta, sin embargo, debe ser escrita por el

compositor y generalmente nos lleva a mutaciones hexacordales. Según el propósito de la música *ficta* que argumenta Gauldin, ésta debe ser escrita ya que se está alterando directamente el color característico del modo y no puede ser dejado a la libertad interpretativa de los ejecutantes. Los ejemplos que ofrece el autor, son sin duda cambios de color (el último acorde es  $AC\sharp E$  y el comienzo de la siguiente frase es  $ACE$ ) (Pág. 141). Sin embargo, ya que estas alteraciones son intencionales y claramente anotadas en las partituras me parece que se haría más justicia si se explican como música recta ya que se está cambiando intencionalmente el hexacordio por cuestiones de color.

El unísono es permitido como duplicación sobre cualquier pulso. Lo que es realmente interesante, según Gauldin es que el cruzamiento o “*voice-crossing*” puede ser empleado para evitar los paralelismos de quintas; sin embargo, el efecto armónico (percepción) del paralelismo es el mismo.



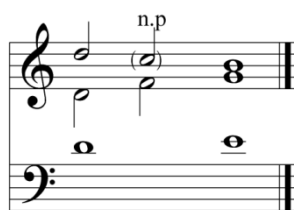
El movimiento fabordónico no es característico del período según Gauldin; sin embargo Jeppesen lo acepta y su uso se encontró dentro de las obras analizadas en esta investigación.

Las quintas directas pueden ser usadas si alguna de las voces se mueve diatónicamente y la otra por salto; la suspensión 6-5 ó 5-6 puede ser usada para evitar las quintas paralelas (un uso más refinado de esta técnica sería ubicar las sextas en lugares acentuados y las quintas en lugares inacentuados). Finalmente Gauldin nos indica que evitemos mover todas las voces en una misma dirección, sea por grado conjunto o por salto.

## DISONANCIAS CON NOTAS BLANCAS

El autor comienza recordando las reglas del capítulo anterior en las cuales trató las disonancias con notas blancas en dos partes y su aplicación a la textura en tres partes.

Las notas de paso son vistas en relación con la nota más grave, a no ser que ella sea también una nota de paso; se permite tener dos voces que realizan notas de paso si éstas están en terceras o sextas por movimiento contrario. La tercera voz (no el bajo ni la voz que hace la nota de paso) puede saltar si es consonante tanto con el bajo como con la nota de paso.



Para mantener su aproximación estilística, el autor cita las suspensiones en el orden de mayor a menor frecuencia: suspensión 4-3 se encuentra en la disposición en tres voces como 5/4, la disposición 6/4, más frecuentemente que la 8/4 ya que ésta última presenta una resolución más débil. Inclusive la suspensión 4-3/3 se encuentra raramente y, casi siempre, el intervalo superior será una segunda mayor.



Veamos también el caso en el cual la tercera voz salta en el punto donde se debió haber resuelto la suspensión.



Las suspensiones 7-6 se encuentran, en orden de mayor a menor frecuencia en disposición 7/3, 8/7, 7/5.

En cuanto a las suspensiones 2-3 del bajo, son comunes las disposiciones 4/2, 5/2 y, rara vez 6/2 y 9/2 recordemos la resolución de estas suspensiones.



Las suspensiones 9-8 y 2-1 son infrecuentes; las dobles suspensiones 7-6/4-3 y 9-8/4-3 se encuentran ocasionalmente; pero, según Gauldin la doble suspensión 9-8/7-6 no se encuentra en el estilo.

#### 4.11 CADENCIAS EN TEXTURA EN TRES PARTES, OTRAS DISONANCIAS CON NOTAS BLANCAS

Gauldin nos guía a través de las cadencias de manera histórica, mencionando la cadencia de la escuela de Borgoña como la base de otras cadencias en las *bicinas* (piezas en dos voces), a la cual se añade una tercera voz llamada contratenor. Después de la mitad del siglo XVI, es común encontrar cadencias en las cuales se resuelve la voz aguada hacia la tercera mayor cuando no está suspendida.



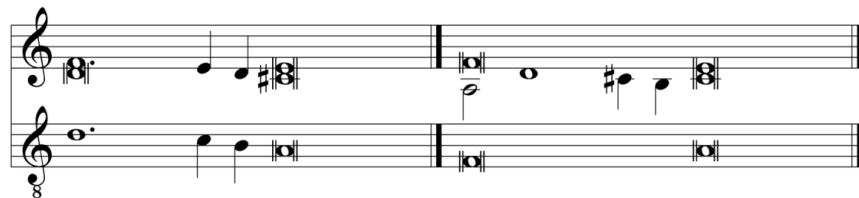


Ejemplo de cadencias, algunos de ellos ornamentados típicamente con negras.



El último de los ejemplos anteriores se reserva solamente para las cadencias finales y se ornamenta también con aumentación. Creo que podríamos también inferir que se trata de un *ritardando* escrito, ya que tradicionalmente se realiza *ritardando* hacia las cadencias finales.

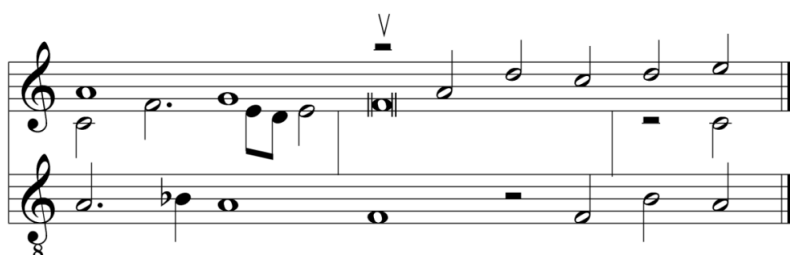
Otras fórmulas de cadencias plagales:



Fórmulas de cadencias internas, en las cuales el bajo resuelve a otro tono, usualmente hacia arriba para generar una especie de cadencia “rota” y lograr de esta manera que la obra no pierda continuidad.



La *cadenza sfuggiata*, vista ya en los capítulos anteriores, se presenta también en tres partes; nótese que la voz que hace la suspensión resuelve, junto con otra voz, mientras la tercera va a un silencio de mínima e inmediatamente continúa.



Otra fórmula cadencial interna, que utiliza la *sfuggiata*, hace entrar, con el nuevo texto, una voz a manera de sobrepaso mientras realiza cadencia con una de las anteriores; el siguiente ejemplo hará claridad. El sobrepaso, según Gauldin, no es mayor de cuatro mínimas.



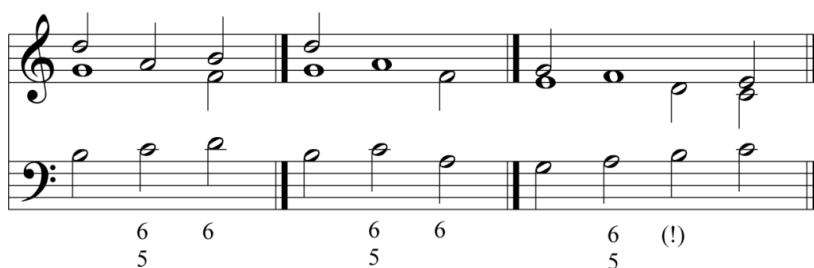
## OTRAS DISONANCIAS CON NOTAS BLANCAS

Las disonancias 6/5, técnicamente no es una disonancia, ya que ambos intervalos, la sexta y la quinta son consonantes con el bajo. Sin embargo, al formarse una segunda (o séptima)

entre las voces superiores, el acorde es tratado como disonante y aparecerá solamente en el pulso 1 o en el pulso 3. Ya que el bajo no participa de la disonancia, podemos encontrarlo moviéndose hacia arriba.



Otras posibles resoluciones de estas disonancias son:



La llamada *cuarta consonante* es una herramienta usada normalmente para prolongar la “dominante” en el bajo de las cadencias auténticas [Gauldin aclara que llamará cadencia auténtica a la que utiliza la suspensión 4-3.] (Pág. 88). El origen del término proviene del hecho de que la cuarta, que ocurre en un tiempo débil sobre la voz más grave, sirve como preparación para la suspensión 4-3; esta función, normalmente, pertenece a un intervalo consonante; parece como si fuese un acorde en segunda inversión de bordadura sobre el cadencial en función de “dominante”, a esta cuarta, se llega por grado conjunto y la nota del bajo debe estar sonando desde antes de la cuarta.

La disonancia 6/5 y la cuarta consonante son frecuentemente combinadas y es común ver el uso del *portamento* acompañando este ornamento.



#### 4.12 TEXTURA EN CUATRO PARTES, CONSIDERACIONES GENERALES DEL ESTILO FAMILIAR

Gauldin afirma que no hay una tendencia marcada que prefiera cuál nota ha de duplicarse en la tríada; puede ser duplicada la tercera, la quinta o la fundamental; también nos dice que los compositores hacían lo posible por mantener las tríadas y que encontrarnos con notas triplicadas es común. Las notas ascendidas por música *ficta* no se encuentran duplicadas, sólo el *Bb*, cuando es la raíz del acorde, se encuentra duplicado ocasionalmente. En cuanto a las separaciones entre las partes, se observa que no hay una tendencia en particular; las disposiciones abiertas y cerradas son comunes y las separaciones de más de la octava pueden ser encontradas aunque no se mantienen por largos períodos. Los sobrepasos ocurren, pero sólo momentáneamente.

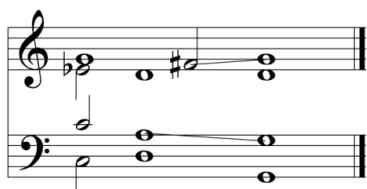
Los paralelismos de intervallos justos continúan prohibidos y lo mismo se aplica para las octavas y quintas contra-paralelas; las quintas y octavas directas se encuentran ocasionalmente.

Las reglas para llegar a los intervallos justos, que se aplicaron en tres voces, continúan vigentes para la textura en cuatro voces. (Pág.136)

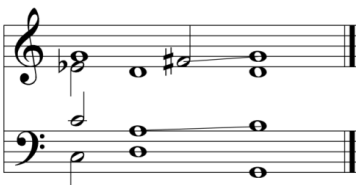
## FÓRMULAS CADENCIALES

A medida que se ganan más voces, la suspensión 4-3 se vuelve más común y usualmente encontramos la cuarta voz duplicando el bajo.

Gauldin hace énfasis en notar como en los siguientes ejemplos, la voz que hace la sexta o la tercera durante la suspensión, continua resolviendo a la octava, justo como en los casos en dos partes. Recordemos que este movimiento se llama *clausula vera*.



La cadencia *imperfetta*, en la cual la sexta se mueve hacia la sexta de manera directa, se observa ocasionalmente, aunque no es común.



La conducción de voces genera una octava, y una quinta justa o una tercera mayor; se observa como constante que sólo las terceras mayores son usadas en las cadencias finales de las obras.

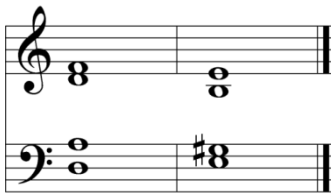
El uso del tono de paso cadencial, (*The cadential passing tone*) [para nosotros séptima de paso], es hallado en muy rara ocasión en el estilo continental; puede ser observada en la escuela inglesa.



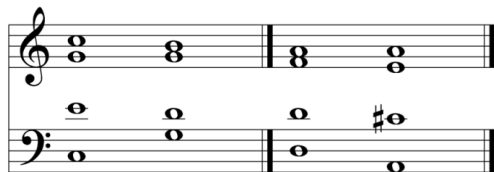
El uso de la *cambiata* en las cadencias es común.



Cadencia con suspensión 7-6. Gauldin afirma: “Nótese que la resolución sexta-octava es omnipresente. En el modo frigio, una clase de cadencia en posición fundamental se puede encontrar ocasionalmente; este tipo de cadencias no es típica en los modos” (Pág.138)



La expansión de la cadencia plagal dará como resultado ambas tríadas completas:



Para las suspensiones en cuatro partes, una de las voces es frecuentemente duplicada a la octava. Para las suspensiones del bajo, podemos encontrar, ocasionalmente, las otras tres voces sin duplicación.

Par el uso de notas negras, el autor nos dice que “no hay diferencias perceptibles [...] El porcentaje de notas negras es considerablemente menor que en dos e inclusive que en tres partes”. (Pág.139).

“Como regla general, a medida que el número de partes se incrementa, el ritmo armónico tiende a ser más lento” (Pág.139) Gauldin, inclusive, nos dice: “tentativamente podemos concluir que la norma par la textura en cuatro partes es el cambio de acorde en cada semibreve” (Pág.139). Los cambios de armónicos de semimínimas deben ser abolidos, ya que el resultado sonoro será acosado y se eliminará la posibilidad de tener semimínimas como notas de paso.

En cuanto a la estructura de las obras, el autor nos dice que una vez que las cuatro voces han entrado en el punto de imitación, la textura en cuatro voces no se mantiene durante mucho tiempo; Gauldin nos indica que puede ser que la primera voz ya no esté presente cuando la cuarta la cuarta haga su aparición: “puede ser dado como una regla general que en cierto momento, dentro de las obras, la textura es de tres partes. La textura tiende a engrosarse (*thicken*) cerca de las cadencias estructurales” (Pág.139) esto es, la aparición del total de las cuatro voces.

#### **4.13 PRÁCTICA COMÚN (FAMILIAR STYLE)**

Este estilo es silábico; la gran mayoría de los acordes se encuentran en estado fundamental con ésta duplicada y es usado para cubrir la mayor cantidad de texto posible en poco tiempo; la disposición de los acordes, en su mayoría, es cerrada (en las tres voces superiores) y las relaciones más comunes entre acorde son de quinta y segunda mayor. Para las cadencias, se suele observa la suspensión 4-3.

Dentro de la práctica común, se encuentra la música *ficta* como medio de color; encontramos mayorizados algunos acordes gracias a la música *ficta*; esta tendencia es tardía dentro del periodo que estamos analizando, sin embargo, es una gran oportunidad para estudiar las texturas en primera especie, ya que dentro de la llamada práctica común, encontraremos una tendencia muy marcada a utilizar valores iguales entre las partes.

Dentro de la práctica común, los movimientos no armónicos son prácticamente inexistentes y la repetición de acordes es idiomática; es un estilo más cerca de lo declamatorio que de lo musical en cuanto a la distribución del ritmo y las palabras; no queriendo decir en ningún momento que la práctica común carezca de valor musical.

El movimiento armónico de tritono es bastante raro y el movimiento por segundas se da en pocas ocasiones (cadencia frigia *BbM-AM* y cadencia rota *EM-FM*). La armonía, en esta época, no pretende ser funcional, aunque se encuentran numerosos casos donde se observa el movimiento IV-V-I cerca de los puntos cadenciales. Luego de un final de frase, inclusive si no existe el silencio, se observa paralelismo; pero ya que éstos pertenecen a diferentes elementos, no se toman como ofensa al oído. (Pág.143).

Ejemplo de práctica común

Mar' Antonio Ingegneri, (*Omnes Amici miei*)

Om - nes a - mi - ci me - i de - (de) re



#### 4.14 IMITACIÓN Y ENTRADAS PARA LA TEXTURA EN DOS PARTES; TÉCNICA DEL CANTUS FIRMUS

Las reglas mencionadas para la textura en dos voces, se aplican también para la textura en cuatro.

El número de voces permite usar una nueva técnica, la imitación pareada, en la cual la primera voz entra y, bastante cerca, entrará la segunda; este par de voces expondrán la primera frase del texto y llegarán a una cadencia justo antes de que entre la tercera voz, a la que inmediatamente después seguirá la cuarta, usando exactamente las mismas relaciones imitativas del primer par de voces y utilizando el texto de la primera frase, completando así el punto de imitación.

Et in - tro - e - un - - - - -

Et in - tro - e - un - - - - -

Et in - tro - e - un - - - - - tes

Et in - tro - e - un - - - - - tes

tes in mo - nu - men

tes in - - - - - mo - - - - - nu - men

Otra manera idiomática de realizar la imitación es el doble canon, en el cual, la segunda voz entrara a manera de canon; luego la tercera imitaría la tercera y la cuarta realizará un canon sobre la tercera. Eventualmente, el primer par de voces seguirá un camino diferente al segundo par.

The image displays a musical score for a double canon in four voices, arranged in two systems of four staves each. The first system shows the first two voices (Soprano and Alto) with the lyrics 'ky - rie e - lei' and the last two voices (Tenor and Bass) with the lyrics 'Ky - rie e - lei'. The second system continues the canon, with the first two voices having the lyrics 'son' and the last two voices having the lyrics 'ky - rie e - lei'. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The music features a series of eighth and sixteenth notes, creating a rhythmic pattern that is imitated by the other voices.

Es común también encontrar la técnica imitativa llamada doble sujeto, en la cual las dos primeras voces no tendrán relación temática [aunque sí igual texto]; en el punto de imitación de las dos siguientes voces, vemos cómo éstas imitan las dos ideas presentadas por las primeras voces.

The image shows a musical score for a Kyrie section, likely from a Mass. It consists of four staves. The top three staves are vocal parts, and the bottom staff is a basso continuo or organ part. The lyrics are in Latin: "Ky - ri - e e - lei - - - - son" and "ky - ri". The music is written in a style that suggests a Renaissance or Baroque setting, with long note values and a focus on the text.

Como es costumbre, las voces que imitan lo hacen con la misma relación interválica de quintas con que las primeras voces fueron trabajadas.

La técnica del *cantus firmus* consiste en usar melodías de otras fuentes, no necesariamente sacras, y usarlas como base para la composición, creando diferentes contrapuntos para esa melodía, ubicada en el tenor; de allí el término de misa de tenor, *tenor-mass* en inglés. En el renacimiento tardío, generalmente las demás voces entraban con las notas del *cantus firmus* en valores largos, imitándose entre sí; una vez que varias de las voces ya estuvieran participando de la obra, el *cantus firmus*, valores aún más largos que los primeros, hacia su entrada en el tenor. Dentro del estilo, se observa cómo una voz descansa durante varios silencios de semibreve antes de realizar una nueva entrada.

*Cantus firmus* seleccionado

The image shows a single melodic line on a staff, representing a selected *Cantus firmus*. The melody is simple and consists of a series of notes, likely a sequence of fifths, which is a common technique for the *cantus firmus* in Renaissance music.

Ahora veamos cómo este cantus firmus se presenta cada vez que las voces tienen el texto *kyrie eleison*.

The musical score is written for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and features a cantus firmus in G major. The lyrics are "Kyrie eleison". The score is organized into four systems, each with four staves. The first system shows the beginning of the phrase. The second system continues the phrase with some overlapping notes. The third system shows the phrase being repeated. The fourth system shows the phrase being repeated again. The cantus firmus is a continuous melodic line that serves as the harmonic foundation for the vocal parts.

Ky - ri - e e - lei - - - son e - le -  
 ky - ri - e e - lei - - - son e -  
 Ky - ri - e e -  
 - - - i - son Ky - ri - e e - lei -  
 lei - - - son e - le - - i - son e - le - i -  
 Ky - ri - e - - -  
 le - - - i - son - e - - - lei - - - son -  
 son -  
 son - - - Ky - ri - e e - le - - -  
 e - - - lei - - - son -  
 e - lei - - - - - son



#### 4.15 CONCLUSIONES SOBRE EL TEXTO DE GAULDIN

Como bien lo expresa el autor en el prólogo, el objetivo de abordar las primeras lecciones lo más prontamente posible para lograr, dentro del curso, temas de mayor profundidad, es preocupante. A lo largo de este análisis, fue necesario ampliar y complementar las conclusiones básicas del autor para lograr una mejor recepción de la idea. Me parece que el propósito de Gauldin es excelente; sin embargo, no podemos dejar conceptos incompletos dentro de un texto guía, esperando que el profesor de la materia, que a veces no tendrá la preparación ideal, cubra y amplíe estos conceptos tan básicos como las resoluciones de las disonancias a intervalos imperfectos, el tratamiento de las quintas ocultas en dos voces, las diferentes reglas de movimientos melódicos en ritmo de redonda vs ritmo de blanca, etc.

El autor tiende a generalizar demasiado y con ellos sólo viene la pérdida de la sutileza de cada caso particular. No me parece que el libro sea más que una introducción a los conceptos básicos más importantes del contrapunto del siglo XVI. Como teórico y apasionado de la materia, siento que he visto una simple apertura de ella. Haría falta investigar si es el afán del autor por cubrir prontamente este material, como él mismo lo dice, o si es sencillamente falta de profundización en sus observaciones o más preocupante aún, la carencia investigativa de fuentes originales de las cuales se pueden sacar

conclusiones generales y observar los casos particulares del estilo. Al fin de cuentas, son estas particularidades las que refinan el lenguaje y más concretamente aún, las que diferencian entre los distintos compositores de la misma época o inclusive y para ser más profundos, los distintos estados de madurez que reflejan las etapas de cada compositor.

Una vez Gauldin ha trabajado los conceptos básicos se lanza a estudiar aspectos más especializados de la escritura del siglo XVI; no cabe dentro del marco de esta investigación tratar dichos temas; sin embargo, si mencionamos que su tratamiento y profundidad son bastante buenos.

El texto de Gauldin, a nuestro parecer, debe ser aprovechado en estos temas especializados, no en el estudio de los conceptos básicos del lenguaje.

Knud Jeppesen

*The Polyphonic Vocal Style of the Sixteenth Century.*

## 5. KNUD JEPPESEN

El doctor Jeppesen comienza su texto "*Kontrapunkt (vokalpolyfoni)*" señalando que éste no es más que la evolución natural de su estudio anterior "*The style of Palestrina and the dissonance*". Aclarando que el texto "*The style of Palestrina and the dissonance*" es de carácter netamente científico y visto que en universidades alemanas trataban de usarlo de texto guía, se puso en la labor de escribir entonces un libro pedagógico de contrapunto basándose en el estilo de Palestrina.

Reconoce a continuación que para poder aprender algún aspecto musical en particular, se debe estudiar los autores que llevaron dicho objeto de estudio al punto de mayor desarrollo. En el caso del contrapunto, los teóricos han estado de acuerdo en que esta materia reposa sobre los hombros de Palestrina y Bach. Ahora bien, ambos maestros utilizan de manera ejemplar el contrapunto pero existen grandes diferencias de base en el tratamiento de esta herramienta.

El contrapunto de Bach parece nacer de una armonía preconcebida en la cual las voces se desarrollan de manera natural, mientras que, en el contrapunto de Palestrina, la línea melódica es la base del tratamiento; no la secuencia o la idea armónica; ésta es, para Palestrina, un resultante, no un objetivo o una meta.

Me parece necesario traer, en esta introducción, dos citas que Jeppesen utiliza en su prólogo. La primera es una definición de contrapunto con la cual este autor está de acuerdo:

*The essence of the theory of Counterpoint is how two or more lines can unfold simultaneously in the most unrestrained melodic development, not by the means of the chords but in spite of them.*<sup>1</sup>



Esta definición se adapta al estilo de Palestrina, mientras que la siguiente hace lo propio con el estilo de Bach:

*The inner dissolution of the linear foundation is shown in the weakening of the melodic independence of the voices. Their melodic treatment is more and more determined by the harmonic element; the lines adjust themselves to the progression of the chordal structure; the play of free melodic invention is reduced to gentler, wave like motions, to undulations more leveled in contour and range: and the melodic effects, especially of the middle parts, are absorbed by harmonic effects.<sup>2</sup>*

1. Ernst Kurt: *Grundlagen des linearen Kontrapunkts*. Bern, Haupt, 1917. Page 143.

2. IBID. Page 123.

Basándonos en estas maravillosas apreciaciones por parte de Ernst Kurt, no es difícil entonces entender por qué el arte del contrapunto debe comenzar por Palestrina y no por Bach; siendo el aporte de ambos incalculable para el estudio de éste, es innegable que, para aprender la independencia de las líneas melódicas, es más productivo comenzar por el contrapunto que se rige por las progresiones armónicas y que no está supeditado a ellas.

Jeppesen cita también a Heinrich Wölfflin:

*What, then, the baroque brings that is new is not unity in general, but that basic conception of absolute unity in which the part as an independent value is more or less submerged in whole. No longer do beautiful individual parts unite in a harmony in which they continue to maintain their individuality; the parts have been subordinated to a dominant central motive, and only the combined effect of the whole gives them meaning and beauty.<sup>1</sup>*

1. *Grundbegriffi*. Fourth edition. Munich, Bruckmann, 1920. page 198

Vemos entonces cómo se nos explica que, para las líneas barrocas, es necesario contar con todas las partes para apreciar su enorme belleza; mientras que las condiciones estilísticas

del siglo XVI enmarcan cada una de las partes como independiente, sin necesitar de las demás voces para adquirir la belleza que ya independiente mente tienen.

Luego de sentar fuertemente las bases para escoger a Palestrina como punto de partida, Jeppesen vuelca su atención al texto de Fux y cómo éste, de manera errónea, se aproxima al contrapunto de Palestrina.

Jeppesen observa que el libro de Fux fue el mejor libro de contrapunto simplemente porque no existían contendientes en la época y mantuvo su reputación como pilar de la enseñanza de la materia durante muchos años.

Uno de los principales problemas del libro de Fux y podemos decir, también de sus seguidores, es que la aproximación al contrapunto no es lineal sino cordal; aproximación que, como ya vimos, es contraria a la esencia misma del estilo del siglo XVI.

Cabe mencionar también que uno de los principales pecados de los que han escrito sobre el contrapunto de Palestrina, es el hecho de no ir directamente a las fuentes, sino en decidir en basarse en los libros ya escritos sobre el tema.

Jeppesen dice usar una aproximación por especies, ya que para él, “A pesar de toda la aparente pedantería, éstas asegurando un proceso gradual desde lo más fácil a lo más difícil, una ventaja que Kirnberger reconoció como uno de los aciertos más importantes en la enseñanza de Bach.” También me parece pertinente mencionar que, Jeppesen es totalmente lógico, pedagógicamente hablado, la idea de abandonar el ritmo hasta poder manejar bien las líneas melódicas sin preocuparse de nada más. Sin embargo, reconoce que las especies uno a cuatro son simulacros (*drills*) para llegar a la quinta especie y que los planes de estudio deben hacer énfasis en esta etapa.

Por último, decide comenzar su tratado con el estudio de las líneas melódicas puras, ya que, según sus palabras, “no puede hacerse el suficiente énfasis en la idea de que las líneas melódicas dominan el contrapunto.” (Pág. XV)

Jeppesen, quien tuvo acceso a total de la obra de Palestrina, decide entonces escribir un texto que haga justicia al lenguaje contrapuntístico del maestro italiano.

Después del prólogo, nos encontramos con una excelente presentación de la historia de la teoría del contrapunto.

En esta presentación, Jeppesen pasa por los teóricos más importantes y sus aproximaciones al uso de consonancias, disonancias, manejo de los acentos, uso de notas negras, características idiomáticas como la *cambiata*, etc.

Es más que cualquier otra cosa, una lectura informativa que demuestra, sin lugar a dudas, el inmenso conocimiento de Jeppesen sobre fuentes y sobre la teoría del contrapunto.

Paso a paso, Jeppesen nos lleva desde el siglo X, con los *organa* y el concepto de añadir una voz a un *cantus firmus* una cuarta por debajo, mencionando que en la época no había, o por lo menos no han sobrevivido, tratados que mencionen más allá del uso de los intervalos favoritos de cuarta, quinta y octava. Luego pasamos a Hucbald, a quien se atribuye el importante tratado *música enchiriadis* (S.IX), en el cual se comienza a escribir los principios para el tratamiento de las disonancias; Jeppesen menciona que Hucbald no observa estas reglas al pie de la letra.

Sabemos entonces que el paralelismo reinó hasta el siglo XI, donde comienzan los movimientos contrarios a evidenciar cierta independencia de las voces, bien sea una técnica mecánica o no; por lo menos, es más interesante escuchar esta nueva independencia.

Es entonces, con el *ars antiqua*, siglos XII Y XIII, cuando se comienzan a estabilizar las reglas para el manejo de las disonancias; éste es marcado por Jeppesen como el punto de inicio de la teoría del contrapunto. En este momento de la historia, los teóricos comienzan a darse cuenta de que no puede haber un real “contrapunto”, si las voces no hacen más

que revotar unas contra las otras de manera desordenada, sin mensura y sin ninguna estructuración armónica, es decir, sin jerarquización entre disonancias y consonancias.

Veamos ahora la ley franconiana (Franco de Colonia c.1215 - c.1270). Ésta ley, que parece haber aparecido a mediados del siglo XIII, es la primera ley real del contrapunto; la ley franconiana estipula que: “al comienzo de cada” “compás”, en todos los modos, se debe ubicar una consonancia, sin importar que la primera nota sea una *longa*, breve o semibreve.” (Pág.6).

La importancia de esta ley se puede ver a través de gran parte de la historia de la música; es sólo en 1600, con el uso libre de las disonancias, gracias a la segunda práctica, cuando esta ley comienza a difuminarse.

Otro aspecto importante dentro de esta línea histórica es el uso de las terceras y sextas como intervalos primarios para la construcción musical. En la llamada *ars antiqua*, el intervalo primario de construcción era la quinta. La referencia a un intervalo primario consiste en que, en los motetes del siglo XII o XIII, al examinar los puntos acentuados, casi siempre encontraremos una quinta, alternando en segunda medida con las octava; y en las partes no acentuadas, encontraremos terceras y sextas, lo cual es evidencia de que su catalogación era de disonancia; de hecho, de esta manera los encontramos en los escritos de la época.

Tenemos evidencia de que, mientras en los lugares donde el arte tenía más prestigio, como en Francia, donde todavía se usaban las tendencias mencionadas en el *ars antiqua*, en Inglaterra y, tal vez, en la península escandinava, se usaban las terceras y sextas. Esta nueva manera de tratar las terceras y sextas, por parte de los maestros ingleses influyó muchísimo en Holanda y en Francia a finales del siglo XIV y principios del siglo XV. La música recibiría entonces una nueva manera de tratar las consonancias y disonancias. Nosotros, como estudiosos, debemos reconocer que es en la manera como en las distintas épocas tratan estos conceptos donde radica el cambio en los estilos. Veamos el cambio fundamental de este tratamiento entre el *ars antiqua* y el *ars nova* luego, en el estilo

Palestrina, para desembocar en la discusión del tratamiento de la disonancia libre en la *prima prattica* y en la *seconda prattica*.

La tendencia del *ars antiqua*, o mejor, el principio fundamental al que tenía que obedecer, era el de ubicar consonancias en lugares acentuados para favorecer la transparencia, sin ninguna consideración de armonía y más bien con una actitud negativa hacia el concepto. Dicha actitud comienza a cambiar cuando el acorde empieza a recibir toda la atención y nace una relación entre los elementos melódicos y armónicos con la melodía como elemento más importante dentro de este balance.

El llamado estilo de Palestrina no hubiera tenido base alguna, si, en algún tiempo anterior no hubiera habido una consideración armónica importante; parece ser, según escribe Jeppesen, que es en la *frottola* italiana de comienzos del siglo XVI donde ocurre dicho fenómeno. Cabe anotar que más que una consideración armónica, deberíamos hablar de una consideración cordal, es decir, del acorde triádico, que es sólo el elemento armónico de partida. Cuando, por ejemplo, Zarlino habla de armonía, se refiere a la eufonía, al buen sonido.

En el siglo XV, ya podemos hablar de un desarrollo importante de la polifonía, éste es el período en el que la polifonía se establece y su arte es dominado por los primeros grandes compositores reconocidos: Dunstable, Dufay, Binchois, Ockeghem y Busnois. Junto con estos maestros franco-flamencos aparece el primer gran teórico musical: Johannes de Verwere, más conocido con la latinización de su nombre Tinctoris (c.1435 - 1511).

Tinctoris define el contrapunto como: “Una combinación artística de tonos que sucede cuando un tono está puesto en oposición a otro, de donde el término contrapunctus, una nota contra otra, es derivado. El contrapunto es entonces una combinación de tonos. Si esta combinación o mezcla suena placentera, se le llamará consonancia, si por el contrario su sonido es tosco o implacentero, se llamará disonancia.” (Pág. 9).

Jeppesen menciona que Tinctoris deriva la definición de contrapunto del uso de acordes, y, sobre el movimiento de voces o consideraciones melódicas, no hay mención por parte de Tinctoris. Como sabemos, el tratamiento lineal de las frases melódicas era

predominante sobre el más reciente tratamiento armónico; entonces, como es de esperarse, éste último se lleva toda la atención por parte del teórico, mientras que el buen manejo de la melodía ya era parte integral del estilo y no había que mencionarlo.

Tinctoris comienza su texto con la catalogación de las consonancias y disonancia, que todavía se conservan. Es importante resaltar que, en el planteamiento de Tinctoris, sobre la sexta menor dice: “en mi oído también, suena de cierta manera brusca si se encuentra sola” y, gracias a esta observación, prefiere no utilizarla en dos voces. A continuación, comienza a exponer los movimientos posibles entre las consonancias y dice que, de un unísono, se puede ir a una tercera, o quinta; luego, que de una tercera se puede llegar a los demás intervalos consonantes etc. Jeppesen nos indica que, en ningún momento, esto es una exposición pedante por parte del teórico; al contrario, nos invita a contextualizarnos y a aprender que, para el lenguaje musical de la época, estas consonancias eran un material totalmente nuevo que, de seguro, sorprendió a muchos músicos, por lo que se creó la necesidad de explicarlas con detalle.

El segundo libro de Tinctoris nos enseña las disonancias, tal como se conservan hasta ahora. Como siempre a lo largo de la historia, la cuarta ha de recibir un tratamiento especial; para Tinctoris, la cuarta, así sea considerada como consonante para los antiguos, en realidad suena tan mal que su uso es tolerable si es puesta sobre una quinta. Tinctoris no relaciona la cuarta con el bajo, sólo con una voz media. El antiguo teórico no explica con detalle el manejo de las disonancias; Jeppesen lo atribuye a que, tal vez para él, el uso de estos elementos es tan insignificante que no merece un tratamiento especial.

Tinctoris pasa entonces a hablar de contrapunto, el cual divide en dos grupos: *contrapunctus simplex*, notas del mismo valor y *contrapunctus diminutus o floridus*, en el cual dos o más notas de menor valor se sobreponen contra una nota de mayor valor. Ambos tipos de contrapunto pueden ser realizados como *res facta*, compuesto previamente, o como *super librum cantare*, cantar sobre el libro, es decir, de manera improvisada. Si el contrapunto se realiza sobre un *cantus firmus*, y las notas tienen igual duración, se llamará *cantus planus*; si tienen valores mixtos *cantus figuratus*.

Tinctoris también observa que, en los maestros antiguos, existen más disonancias que consonancias, y que, en el contrapunto del tipo *super librum cantare*, las disonancias se ubican en lugares no acentuados o como suspensiones y tienen una duración más corta que las consonancias. Además, menciona que las resoluciones de las disonancias deben realizarse por grado conjunto y que el salto de tercera es raramente permitido. Menciona también la prohibición de las bordaduras, una regla que no está totalmente de acuerdo con la práctica musical de su época.

En el penúltimo libro de Tinctoris<sup>1</sup>, se mencionan las siguientes ocho reglas de contrapunto:

1. *Comenzar y terminar con consonancia perfecta. Si se comienza con un silencio, la entrada puede ser una consonancia imperfecta. También se tolera para los cantantes que están improvisando en el contrapunto, que termine en una consonancia imperfecta, en cuyo caso la obra no debe ser sólo en dos voces y la sexta sobre el bajo no debe ser usada.*
2. *Se prohíben las octavas y quintas paralelas.*
3. *Si el tenor mantiene su nota, se pueden añadir consonancias perfectas o imperfectas. Las notas se pueden repetir en las partes que llevan contrapunto, pero no se aconseja este uso si el cantus firmus está repitiendo nota a su vez.*
4. *El contrapunto debe continuar con una buena línea melódica, inclusive si el tenor realiza grandes saltos.*
5. *Las cadencias no son permitidas si interfieren en el movimiento de la melodía.*
6. *La redicta, o repetición de un giro melódico no es permitido si se hace con los mismos valores rítmicos [recordemos el principio de varietas mencionando en el análisis de Diether de la Motte]. Este uso es permitido si se imita el sonido de las campanas o de los cornos.*
7. *En el cantus firmus, si el contrapunto usa notas de igual duración no se deben usar dos cadencias cercanas hacia el mismo tono; éstas deben estar espaciadas.*
8. *Se debe buscar un diseño contrapuntístico que contenga variedad y cambio, alternando con imitación, cambio en el compás o en el tiempo, uso de síncopas, etc. Sin embargo, se debe tener en cuenta que una canción no usa tantos elementos como un motete y un motete, no tantos como una misa.*

1. TINCTORIS, Joannis. *Tractatus de musica*, edited by E. de Coussemaker, Lille, 1875.

Debemos ver este tratado de Tinctoris como un logro ejemplar; aquí tenemos un músico excepcional que se ubica en el pináculo de técnica de su tiempo y llega a estas conclusiones basándose en reflexiones personales sobre la música de su tiempo. Su aproximación, fundamentada en los acordes, o mejor, en las consonancias y disonancias, debe entenderse como la explicación que su momento histórico necesitaba, ya que el manejo de líneas melódicas era supuesto para la época. El gran problema subyace en tomar el tratado de Tinctoris y descontextualizarlo de su momento histórico, al tratar de dar preponderancia a los acordes sobre las líneas melódicas.

Llegamos entonces a Palestrina.

Jeppesen menciona en este punto, el tratamiento de las disonancias que, como ya sabemos, hasta ahora no tenía un papel importante pues se catalogaban como sonidos bruscos y no placenteros y, por tanto, lo único que se debía hacer era no usarlas en las partes acentuadas del compás tanto como fuera posible. Como vemos, no había reglas para su uso.

Durante el siglo XV, surgió la regla para el tratamiento conjunto de las disonancias. Si recordamos que Tinctoris a veces permitía los saltos de tercera descendente para salir de éstas, al observar las obras de Dufay, Binchois, Ockeghem y Busnois e inclusive, de Josquin (quien en realidad pertenece al comienzo del siglo XVI) veremos cómo este tratamiento era bastante frecuente.

En el siglo XVI, la llegada y salida de las disonancias por grado conjunto se estableció como regla; tanto así que Palestrina la obedeció de manera estricta, y sólo encontramos la *cambiata* como excepción a esta regla; debemos mencionar que también encontramos en la obra de Palestrina el uso de escapadas, pero como afirma Jeppesen, sólo en su obra temprana.

Otro cambio del siglo XVI es el tratamiento de las disonancias como suspensiones; recordemos que, en los siglos XIII, y XIV, la actitud hacia las disonancias era netamente negativa; en el siglo XV, ya comenzamos a ver frecuentemente su uso a manera de



suspensión, evidencia suficiente de que se buscaba este tratamiento por parte de los compositores.

Parece que el monje Guilelmus Monachus, quien escribió el tratado de *praeceptis artis musice et practice compendiosus libellus*<sup>1</sup>, menciona en éste, por primera, el uso de las suspensiones:

*Aunque hemos mencionado sólo doce consonancias, nada nos previene, de acuerdo con la costumbre y con la práctica de los tiempos modernos, de usar disonancias. Por ejemplo, la segunda, que da dulzura (sweetness) a la tercera baja; o la séptima, que llena de dulzura a la sexta; la cuarta, que hace lo mismo por la tercera superior; y con respecto a ésta, de acuerdo a experiencias recientes, le da dulzura a la quinta.*<sup>2</sup>

1. MONACHUS, Guilelmus. *De praeceptis artis musice et practice compendiosus libellus*, Coussemaker, Scriptorum, vol.III. P. 291

2. *Ibid.*

Jeppesen, quien es un experto en el tratamiento de las disonancias, nos señala que el término utilizado psicológicamente por el monje, de *endulzar* el intervalo indica que, en la época, la reacción a la disonancia es igual a la actual, ya que nosotros sentimos la síncopa como realce de la disonancia con un contraste estético importante, y no, como en épocas anteriores: un fenómeno que debe ser evitado, escondido y suavizado a toda costa.

Zarlino, el gran teórico del siglo XVI, se expresa exactamente en estos términos en relación la disonancia como suspensión:

*Not only is such a dissonance not displeasing but, on the contrary, it arouses great pleasure through the increased mildness and sweetness which it lends to the succeeding consonance. And this for the reason that everything comes out much more clearly as soon as it is placed in contrast with its opposite*<sup>3</sup>.

3. ZARLINO, Gioseffo. *L'Istitutioni harmoniche, Tutte l'Opere...* Venice, 1589. Vol. 1

El siglo XVI vio nacer también otro factor o criterio importante que no se desarrollaría totalmente sino hasta el siglo XVII; es el uso de la disonancia como recurso de expresión

poética, como un símbolo para las emociones. Este factor influyó la historia de la música, quizá mucho más, que cualquier otro.

Jeppesen marca el origen del estilo de Palestrina como un fenómeno que tuvo que ver con el tratamiento del texto. Debemos entender este fenómeno desde la ya citada *frottola* italiana que, al comienzo del siglo XVI, florecía en Italia. La evolución de esta sencilla canción, por parte de los compositores holandeses, fue guiada hacia el refinamiento de los elementos musicales; es decir, el creciente tratamiento imitativo de las partes, su tratamiento cada vez es más contrapuntístico y menos monofónico llevó también consigo un cambio en los textos que eran escogidos para ser elaborados como *frottola*.

Estos textos, que al comienzo eran inocentes y llenos de alegría (*cheerful*), se volvieron cada vez más hacia las cortes, llenándose de rimas elaboradas donde cada vez se utilizaban textos más exagerados y bombásticos, que era necesario hablar o recitar apasionadamente para que tuvieran el sentido que el poeta les daba. La relación música-texto en la *frottola* no es muy marcada; es en el madrigal, pariente más refinado de aquella, donde comenzamos a ver seriamente la intención de relacionar textos y música. A este fenómeno, le podemos sumar la tendencia humanista de la época, gracias a la cual los escritos antiguos y los teóricos musicales clásicos eran tomados como guía del arte, lo que llevó a la época a un tratamiento expresivo del texto.

De esta época es el *slogan*: “*Dare spiritu vivo alle parole.*” Comenzaron entonces a relacionar música y texto en todas las formas posibles; así, si el texto hablaba de subir, las notas subían con él, etc. Jeppesen menciona que la falta de elementos no permitió representar las emociones de manera más vívida; sin embargo, los compositores de la época aprendieron algo fundamental: un profundo respeto por el texto.

A partir de ese momento, fue totalmente impensable que los cantantes asignaran el texto en detalle a la música; era ahora labor del compositor asignar de manera expresiva cada palabra, dependiendo de cómo la quisiera expresar con el lenguaje musical. Esta tendencia expresiva llegó a la música sacra apoyada por el concilio de Trento, en el cual se concluyó que el texto debía ser reconocible en las obras polifónicas, con lo que se estaba logrando

consolidar entonces la conclusión de que la música debía obedecer al texto. La tendencia expresiva y el gran respeto hacia el texto fueron entonces grandes influencias para la obra de Palestrina.

Este cambio de actitud, en el cual la música podía manifestar emociones y sensaciones humanas, terminaría por engendrar la ópera a comienzos del siglo XVII. Éste nuevo punto de vista marca una enorme diferencia entre la música antigua y la música nueva.

Para poder lograr dicha expresión, la música debió volverse más tonal y, como Jeppesen lo dice, ganar un tratamiento desproporcionado de construcción y diseño arquitectónico hacia la línea melódica que requería una singular maestría; el uso de los acordes debió transformarse y ganar sonoridades más llenas y, sin duda, el uso mucho más estricto de la disonancia.

Jeppesen se dirige ahora a los teóricos de la época y a sus apreciaciones sobre la música del siglo XVI; el primero que revisa es Don Nicola Vicentino (1511-1576), quien hablaba, en su tratado *L'Antica musica ridotta alla moderna practica* (1555), sobre las disonancias de paso, o, para ponerlo en sus términos, “*Dissonance sciolte*” (disonancias sueltas o libres)

*El lector se dará cuenta de que en la música, de vez en cuando, se logra algún progreso: en las composiciones antiguas, podemos ver cómo los compositores ubicaban las disonancias de paso en redondas sobre una longa; donde primero hay una consonancia sobre el pulso fuerte y, como segunda, una disonancia. Más tarde sintieron que estas disonancias se tornaban tediosas y abandonaron esta práctica compositiva. Para no molestar tanto a los oídos, usaron blancas, donde la primera era consonante sobre el tiempo fuerte, y la segunda formaba una disonancia sobre el tiempo débil; ésta práctica continuó por algún tiempo. Hoy en día esta práctica no es común, ya que la blanca como disonancia es demasiado prominente, y no solamente la blanca; la negra como disonancia también es demasiado fuerte si no se usa de la manera apropiada; gracias a esto, estamos acostumbrados a usar sólo las negras y las corcheas como disonancias.<sup>1</sup>*

1. VICENTINO, Nicola. *L'Antica musica ridotta alla moderna practica* (1555)

Jeppesen resalta la visión histórica de Vicentino ya que, en la época, el valor de la música anterior no tenía una real importancia analítica, ni menos aún, las teorías se lanzaban con una visión historicista.

El autor nota que Vicentino da una conclusión histórica, clara y concisa; pero que el uso de blancas como disonancias si se daba en la época; no de una manera común, pero existía.

Vicentino habla de las disonancias sincopadas y de su resolución por grado conjunto descendente y de cómo, siempre que sea posible, deben resolver a intervalos imperfectos ya que los perfectos crearían una relación fuerte no natural.

Vicentino también menciona la regla de que la resolución de la suspensión debe tener por lo menos, la mitad del valor de la síncopa y que el uso de éstas no se remite exclusivamente a las disonancias. También menciona otra regla de gran importancia: Luego de una blanca acentuada, puede haber dos negras en dirección descendente, de las cuales, la primera puede ser disonante; si la dirección es ascendente, sólo la segunda puede ser disonante. También menciona reglas para la asignación del texto, siendo un “auténtico hijo del siglo XVI”, como Jeppesen lo llama, ya que, a un teórico de tiempos anteriores no le hubiera parecido interesante este tema en lo más mínimo.

Vicentino también habla de la imitación, de no demorar la entrada de la parte imitativa demasiado, de cómo la voz que imita puede entrar en una parte diferente del compás (sobre el acento o modificando la acentuación) si esto agrega placer al oyente, de no llevar la soprano a notas muy agudas, ya que esto causa un efecto brusco y poco refinado.

Otro punto importante que trata Vicentino, es el no comenzar las composiciones con valores cortos, ya que los valores cortos deben ser engendrados de los valores largos.

Parece que Vicentino, según afirma Jeppesen, es el primero en tratar la respuesta tonal, ya que dice que luego del salto de cuarta, la respuesta debe ser con un salto a la quinta para conservar la unidad de la tonalidad. Vicentino habla también de contrapunto trocable, composición policoral y otros temas de tiempos posteriores.

Vicentino no puede ser tomado como una absoluto representante del siglo XVI; su visión y su carácter es más individualista, más moderno. Debemos tener en cuenta que las características expresivas que enmarcan la música del siglo XVI, y sientan las importantes bases para su posterior desarrollo en el siglo XVII, fueron parcialmente contrarrestadas gracias a corrientes conservadoras como la “*música común*”, la cual Jeppesen define como: “de comprensión simple, regular y tal vez académica.”

El siglo XVI busca la claridad, lo directo y natural, quiere orden, un apego estricto a las reglas y no aprecia lo superfluo. No sorprende entonces que Palestrina sea el más grande representante de ésta época y que la posteridad lo llamara “el gran imitador de la naturaleza” ya que individualmente la naturalidad se aprecia en toda su obra.

Jeppesen dice en referencia a Palestrina y a su obra:

*And indeed a gifted naturalness is expressed in all his works, a sure feeling for the occasional, the easily comprehensible, in short, for classical expression. His art seeks universality and it is characterized by a deep joy in the development and fulfillment of the law. It is only slightly concerned with the new; the old is eternally new to it. Its essence is in depth; experimental expansion of the means of artistic expression is foreign to it. It is perfect, masterly expression of the musica comuna, that movement within the music of the sixteenth century which dedicated itself to the past, but which in its way is so much more important and typical in the art of music of the time than the more forward- looking expressive tendency, “la musica reservata.”<sup>1</sup>*

1. JEPPESEN, Knud. *Counterpoint, The Polyphonic Vocal Style of the Sixteenth Century*. Dover Publications, Ontario 1992. Preliminaries.

Jeppesen menciona que, en los tratados de la época, la recomendación es el movimiento diatónico por grado conjunto, excluyendo entonces los intervalos aumentados y disminuidos del idioma; y argumenta que la naturalidad de la música lleva naturalmente a esta tendencia diatónica y tranquila.

En referencia al tratamiento de las disonancias, Jeppesen cita ahora a Zarlino; y señala que todavía el uso de las disonancias era tratado como una ornamentación de las consonancias:

*Although every composition, every counterpoint indeed, even every harmony is chiefly and preferably made up of consonances, one nevertheless uses dissonances too, although quite secondarily and incidentally (per accident) in order to further the beauty and ornamentation-dissonances, which, although they sound somewhat unpleasant standing alone, are not only bearable but actually refresh and pleases the ear if they are introduced in a suitable and lawful manner.*

*These dissonances afford the musician two (among other) advantageous possibilities of significant value: the first is that a dissonance may aid one to progress from one consonance to another; the second advantage is that dissonances heighten the pleasure of consonance to follow immediately after them, just as light is much more pleasant and lovely to the eye if it follows darkness, and just as something mild seems so much better and sweeter after something bitter.*

*Experience teaches us that the ear which is hurt by a dissonance finds the consonance which immediately follows so much the more charming and beautiful. For this reason the musicians of old were of the opinion that not only perfect and imperfect should be used in their composition, but dissonances as well; they realized that the beauty of their composition could be enhanced by the use of the latter. Compositions which are made solely of consonances may themselves sound good and have a beautiful effect; but there is something imperfect about them, both harmonically and melodically in the charm which may arise in the use of contrast is lacking. And although I have said that one should for the most part use consonances in composition and that dissonances should be used only secondarily and more incidentally, one must not therefore assume that the latter can be used without any rule or order, for from this use only confusion would arise<sup>1</sup>.*

1. ZARLINO, Gioseffo. *L'Istitutioni harmoniche, Tutte l'Opere... Venice, 1589. Vol. 1*

Para Zarlino, el uso de las disonancias está prohibido en la escritura nota contra nota; y añade además que la nota más larga que puede ser utilizada como disonancia es la blanca,

la cual se usará sólo en las partes no acentuadas del compás y su uso debe ser abordado y resuelto por grado conjunto. Si el movimiento melódico tiene saltos, las notas deberán ser consonantes. Para el manejo de las negras, aquellas que estén en fracción no acentuada pueden ser disonantes.

Vicentino nos dice:

*“En las composiciones, comúnmente se usa la primera negra del compás, consonante; la segunda disonante, la tercera consonante y la cuarta disonante. Si sólo dos negras aparecen y si se encuentran después de una redonda en síncopa, o de una blanca y la progresión se mueve de manera descendente, la segunda de estas dos negras debe ser una consonancia y no la primera; si, por el contrario, el movimiento es ascendente, la primera negra debe ser una consonancia y la segunda, una disonancia.”<sup>1</sup>*

1. VICENTINO, Nicola. *L'Antica musica ridotta alla moderna pratica* (1555)

El manejo de dos negras disonantes de manera consecutiva se encuentra en los tratados de Artusi, particularmente se extrae la siguiente cita de *“L'Arte del contrapunto”*:

*“En movimiento por grado conjunto, los compositores comúnmente escriben dos negras como disonancias, y obtienen así un efecto excelente”; Tigrini: “compendio della música”: “los músicos prácticos, si tienen que hacer cualquier tipo de cadencia usando cuatro negras, las ordenan comúnmente de manera que la tercera forme una disonancia”, Ravn: (más conocido como Corvinus) “Heptachordum danicum”: “en movimiento conjunto, la primera y cuarta negra son consonantes” y Sweelinck “compositionsreglen”: “uno puede hacer que las dos negras del medio sean malas, pero la primera y la penúltimas deben ser buenas.”*

Más adelante, ya en el siglo XVII, el teórico Cerone, autor del famoso *El Melopeo*, escribe:

*“Sólo en los casos cuando la parte se mueve de manera descendente y por grado conjunto, y si las negras sirven para introducir una cadencia, se permite que la primera y cuarta negra sean consonantes, mientras que la segunda y tercera son disonantes.”<sup>1</sup>*

1. CERONE, Pietro. *El Melopeo* 1613. Pág. 650

Uno debe darse cuenta de que, bajo esta circunstancia, las cuatro negras deben moverse de manera descendente y por grado conjunto y también que la nota que sigue a la cuarta negra sea su segunda superior:



Sin embargo, dice Jeppesen, esta observación de Cerone no es del todo correcta, ya que esta fórmula casi siempre ocurre en combinaciones con una suspensión disonante en otra voz. Veamos como Cerone observa, junto con Tigrini, que esta fórmula precede las cadencias.

Las bordaduras casi nunca son mencionadas por los teóricos de la época, a pesar de que su uso es inusualmente común (*unusually common*) y, cuando algún teórico someramente las menciona, es sólo para prohibirlas.



Artusi dice que es mejor que, en la bordadura superior, su nota más aguda sea consonante y que, para la bordadura inferior, la nota más grave, también es preferible que sea consonante y no disonante, como muchos piensan.

Lo mismo pasa con la anticipación, que no es mencionada en absoluto por los teóricos, aunque sea muy frecuentemente usada en la época.



Uno de los casos más particulares es el de la *cambiata* que, si bien es una de las fórmulas (*idiom*) más usadas y apreciadas por los compositores de los siglos XV y XVI, no se mencionan en los tratados de los siglos XVI ni XVII. Es sólo en la creencia de Jeppesen, en 1725, cuando el compositor austriaco Johann Joseph Fux publica su *Gradus ad parnassum* cuando aparece la mención de la *cambiata* y es reconocida con ese nombre. En referencia al



manejo de las corcheas, los teóricos del siglo XVI no dicen mucho, y sobre el tratamiento de las suspensiones disonantes, nada aportan distinto de lo ya mencionado por Vicentino.

Los tratados teóricos de la época no deben ser vistos como manuales pedagógicos de contrapunto; es sólo con el tratamiento de la materia por especies cuando la aproximación pedagógica nace y comienza a ser realmente funcional. Este cambio aparecerá en el siglo XVIII.

Con este recorrido, que continúa hasta el siglo XIX, Jeppesen nos muestra de dónde provienen los diferentes elementos que se encontraron para crear el lenguaje de Palestrina; además, vemos un importante recorrido por los escritos teóricos de las diferentes épocas y como ellos trataban los diferentes temas del contrapunto.

En el último párrafo de este recuento, Jeppesen señala los dos enunciados que diferencian y fundamentan el contrapunto de Palestrina "*L'harmonia nasce cantare, che fano insieme le partid elle cantilene*" cita de Zarlino (la armonía nace del cantar simultaneo de diversas melodías) y del contrapunto de Bach "*La mélodie provient de l'harmonie*" cita de Rameau (la melodía proviene de la armonía).

Desde un punto de vista histórico, sólo la primera idea tiene sentido: la melodía llegó primero y sólo después de que ésta apareciera se logró encontrar el camino para poder llegar a la armonía; y seguramente éste es el camino que todos los que deseen analizar la naturaleza del contrapunto deben tomar.

## 5.1 ASPECTOS TÉCNICOS

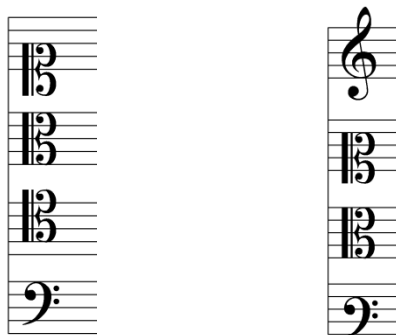
### 5.1.1 NOTACIÓN

Jeppesen describe ahora las claves antiguas: do en primera para soprano, en segunda para mezzo, en tercera para alto y cuarta para tenor: así como la clave de sol para el discanto y fa en tercera y cuarta línea para el bajo. Nos menciona también que su uso, aparte de enmarcar dentro del pentagrama el registro vocal correspondiente, también servía el propósito de no usar líneas adicionales al pentagrama, con lo cual entendemos por qué, en la música antigua, es tan común el cambio de claves.

Procede ahora a la notación, mencionando la *máxima*, que puede ser dividida en ocho redondas o *semibreves*; la *longa*, dividida en cuatro redondas, la *brevis*, en dos redondas o *semibreves*; la *semibrevis*, que equivale a una redonda, la *mínima*, equivalente a una blanca; la *semimínima* es una negra y la *fusa*, una corchea.

La función de las ligaduras era de fraseo; así se indicaba que las notas debían cantarse dentro de una respiración.

Luego nos explica las disposiciones más comunes de las claves:



La segunda de estas disposiciones se llama *chiavette o chiavi trasportate* y se usa para indicar que la obra puede ser cantada una tercera mayor o menor por encima o por debajo de donde fue escrita.

### 5.1.2 MODOS ECLESIAÍSTICOS

La música del siglo XVI se basa en los modos eclesiásticos, que existen desde el origen de la Iglesia latina y que dominaron la música hasta el siglo XVII, cuando el sistema mayor-menor se restablece y se acepta. La evidencia más antigua que tenemos de la nomenclatura de los modos eclesiásticos, la vemos en los cantos gregorianos, que están compuestos sobre ellos.

Debemos tener en cuenta que la práctica se encuentra antes que la teoría; de esta manera entendemos que los cantos gregorianos no tenían como prioridad enmarcarse en un modo; más bien la teoría lucha por dar orden y asentar los principios que nota en la práctica.

El *oktoechos*, principal principio de organización del sistema modal, estaba basado en ocho modos; originalmente se usaban cuatro modos que se designaban con los números ordinales grecolatinos *protus* (primero), *deuterus* (segundo), *tritus* (tercero), *tetrardus* (cuarto). Estos modos se dividían en dos formas, la inferior o *plagal* y la superior o *auténtica*. Estas divisiones tenían rangos diferentes, ya que la nota inicial del modo plagal era la cuarta por debajo pero ambos tenían la misma nota final.

Parece que este sistema ya estaba establecido hacia los tiempos del Papa Gregorio el Grande (quien fue Papa entre los años 590- 604), y se cree que el canto gregoriano lleva este nombre en su honor.

Primer modo (Tónica d, dominante a)

*Protus* autentico, más tarde llamado *dórico*



Segundo modo (Tónica d, dominante f)

*Protus* plagal, más tarde *hipodórico*.



Tercer modo (Tónica e, dominante c)

*Deuterus* auténtico, más tarde *frigio*



Cuarto modo (Tónica e, dominante a)

*Deuterus* plagal, más tarde *hipofrigio*



Quinto modo (Tónica f, dominante c)

*Tritus* auténtico, más tarde *lidio*.



Sexto modo (Tónica f, dominante a)

*Tritus* plagal, más tarde *hipolidio*



Séptimo modo (Tónica g, dominante d)

*Tetrardus* auténtico, más tarde *mixolidio*



Octavo modo (Tónica g, dominante c)

*Tetrardus* plagal, más tarde *hipomixolidio*.



Las escalas originales, a las que se hacía referencia sólo con el nombre del ordinario: primer modo, tercer modo etc., tomarán los nombres de las escalas griegas aparentemente en el siglo IX o X, aunque el préstamo terminológico no se realiza correctamente, pues el orden de las escalas o armonías griegas era diferente, la música medieval adoptó esta terminología.

El concepto de “dominante” o de nota donde se acumula la tensión, es clave para lograr identificar en qué modo se encuentra la música; veamos el hipomixolidio y compáremoslo con el dórico. Notaremos que ambos poseen las mismas de notas de re a re; por lo tanto usarán el mismo material tonal. Sin embargo, el modo dórico hará énfasis en las notas *re* y *la*, siendo la nota *la*, la dominante del modo, o su nota *repercusa*; mientras que, en el

hipomixolidio, las notas de mayor énfasis serán *sol* y *do*. De esta manera, podremos diferenciar el modo en el que se trabaja.

El concepto de “tónica” obedece a la nota *finalis* o donde termina la obra, y genera una sensación de final, de reposo.

Jeppesen nos menciona que, para efectos de memorización, mas no necesariamente de práctica, podemos aprender que, en los modos auténticos, la dominante será la nota número cinco del modo, y, en los plagales, la dominante será una tercera por debajo de la correspondiente al plagal; nunca olvidemos que la nota *si* no puede tener función de dominante, gracias a que pertenece diatónicamente al único tritono existente (fa- si); cada vez que la nota *si* sea la dominante, ésta será remplazada por la nota *do*.

Los cantos gregorianos tienen cierto aire pentatónico que es propio de su arte, ésta característica se basa en evitar el intervalo de semitono usando una de estas dos series



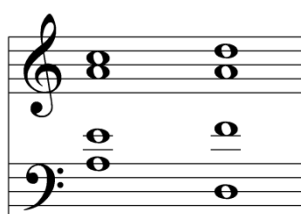
No podemos enmarcar el gregoriano como música pentatónica, pero sí podemos distinguir esta sensación innegable, que se logra al abolir el intervalo de semitono de manera diatónica.

Los modos eclesiásticos constituyen el puente entre los modos gregorianos y el sistema mayor- menor.

Con la llegada de la polifonía, estos modos debieron entonces ajustarse a las nuevas necesidades compositivas. El ajuste más significativo fue la música *ficta*, con la cual se genera una sensible, a veces artificial, que logra generar la sensación de final una vez se llega a la nota *finalis* del modo.

Esta modificación tiene sus orígenes en los modos cinco y seis, en los cuales, entre los grados séptimo y el octavo, se encuentra un intervalo de semitono que, naturalmente, generaba una sensación de final, cuando concluía en el octavo grado, mucho mayor que en los demás modos. La práctica no tardó mucho en adaptarse a la nueva necesidad polifónica de generar conclusiones firmes y estables. Nació entonces la *música ficta* para lograr este objetivo.

Los finales polifónicos no eran convincentes si se planteaban de esta manera:



Pero, al usar la tercera mayor sobre el acorde de dominante (C# en éste caso), se creaba un efecto mucho más conclusivo. Pronto se tomó como regla que la tercera de la dominante debía ser artificialmente alterada para generar este efecto en los puntos cadenciales, añadiendo notas que antes no existían dentro del sistema modal: *do sostenido* como sensible de re, *fa sostenido* para sol, *sol sostenido* para la. La nota *re sostenido* se usaba sólo en casos excepcionales; la mayoría de las veces se dejaba re natural.

La tercera menor no se usaba en los acordes finales; al fin de cuentas, la tercera casi no se usaba en ellos; pero, cuando era necesario emplearla, se cambiaba a tercera mayor: *fa sostenido* para un final dórico, *sol sostenido* para un final frigio y *do sostenido* para un final eólico.

La tradición del *si bemol* continuó como se venía usando en el canto gregoriano, es decir, con pasajes descendentes que pasaban sobre la nota *si*, ésta se cambiaba por *si bemol*; de igual manera, si el *si* regresaba al *la*, usualmente se cambiaba por un *si bemol*.

También se mantuvo el uso del *si bemol* para la corrección del tritono fa- si, cambiando este último por *si bemol*. De igual manera, y diferentemente del gregoriano, cuando el *fa* tenía la tendencia de llegar al *sol*, se utilizaba frecuentemente el *fa sostenido*.

Cabe notar que, para la polifonía, los modos auténticos y plagales recibían el mismo tratamiento; es decir, no existía ya casi una diferenciación práctica, aunque todavía en la teoría de la época esta diferencia se mantenía. Otro cambio importante que llegó con la polifonía afectó directamente el modo lidio, el cual, al no poseer una *subdominante* consonante, cambió al *si bemol* de manera homogénea. Se puede decir que el modo lidio se convirtió en una trasposición del *jónico*.

Esta fusión entre los modos auténticos y plagales dentro del tratamiento polifónico, fue sopesada al añadir dos nuevos modos: el jónico y el eólico que no se incluían dentro de la teoría oficial gregoriana. Aunque estos modos ya se veían en la práctica, la teoría oficialmente no los reconoció sino hasta el siglo XVI.

En 1547, el teórico Glareanus, en su libro *Duodecachordon* menciona que se deben reconocer doce modos en lugar de ocho, añadiendo:

Noveno modo, Eólico



Décimo modo, Hipoeólico



Undécimo modo, Jónico





Duodécimo modo, Hipojónico



Estos modos, que también se fusionaron con sus respectivos plagales para efectos polifónicos, tuvieron una gran importancia en la transición al sistema mayor-menor.

A partir de ahora, el autor se referirá a estas transformaciones y adecuaciones de los modos gregorianos como modos polifónicos.

Para resumir un poco, la polifonía del siglo XVI hace uso de cinco modos: dórico, frigio, mixolidio, eólico y jónico, ya que el lidio pasó a ser una transposición del jónico.

Estos modos originales podían ser transportados una cuarta por encima, al usar un *si bemol* en la armadura.

Transposición del modo dórico



Transposición del modo frigio



Transposición del modo mixolidio



Transposición del modo eólico



Transposición del modo jónico



Estas transposiciones no se usaban frecuentemente durante el siglo XVI, su uso era para transportar las obras a un registro más agudo por facilidades interpretativas.

Una vez los modos eran transpuestos, la aparición del *mi bemol*, como remplazo del *si bemol* en el modo original hizo su aparición en el panorama musical

Jeppesen compara ahora el sistema mayor- menor, con el sistema modal; toma para su ejemplo el re dórico comparado con el re menor.

Dórico:	i	I	ii	ii°	III	III5+	IV	iv	v	V	VI	vi°	VII	VII°
Re menor:	i			ii°	III			iv	v	V	VI		VII	VII°

El autor menciona que el re dórico contiene muchas más posibilidades de tríadas que el re menor, y concluye que estas posibilidades armónicas son sopesadas por la modulación que se puede presentar en el sistema mayor- menor y no en el sistema modal donde nunca pasaremos de la escala original a la escala transpuesta.

Las cadencias dentro de los modos pueden aparecer sobre una gran cantidad de tonos; sin embargo, se observa en la práctica una marca preferencial que Jeppesen resume de la siguiente manera:

<b>Modo</b>	<b>Cadencias Comunes</b>	<b>Cadencias menos frecuentes</b>	<b>Cadencias raras</b>
Dórico	D,A,F	G,C	E
Frigio	E,A,G,	D,C	F
Mixolidio	G,D,C,	A	F,E
Eólico	A,D,C,	G,F	E
Jónico	C,G,A,	D	F,E

Podemos concluir, con la anterior tabla, que los modos “polifónicos” no tienen mucha relación con los gregorianos ni con el sistema mayor-menor

Podemos ver que en los modos polifónicos, la dominante tendrá mucha importancia como meta cadencial, vemos también que la subdominante tiene papel mucho menos relevante que en el sistema mayor-menor, pero vemos que el sexto grado es de gran importancia para los modos polifónicos

## 5.2 CARACTERÍSTICAS MELÓDICAS

Jeppesen nos menciona que la polifonía de Palestrina se basa en las líneas melódicas, y que éstas tienen un tratamiento interválico más simple y estricto que en los siglos XVIII y XIX

Las siguientes ocho reglas resumen de manera general el tratamiento melódico expuesto por Jeppesen; más adelante en este análisis, veremos cómo algunas de estas reglas reciben consideraciones especiales.

- 1) Se evitan los saltos disonantes y los cromatismos
- 2) El ritmo, en la música de Palestrina, obedece principios prosódicos (irregulares no motivicos), y no los principios de la poesía, que siguen patrones rítmicos, definidos;

y mucho menos podemos considerar enmarcarla en compases simétricos todo el tiempo

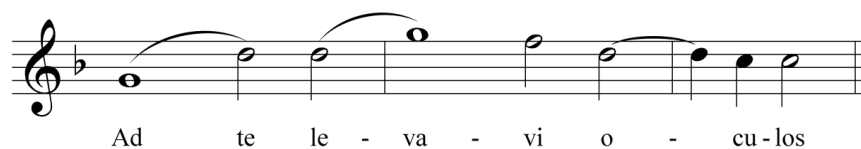
- 3) La concepción linear de Palestrina revela un profundo entendimiento de lo orgánico (*organic*); evita lo rudo y tosco, favoreciendo y alegrándose en lo libre y natural. Este estilo evita todo lo abrupto y lo contrastante de todas las maneras posibles. Jeppesen anota que, en principio, este estilo puede verse como uniforme e impuesto, pero con el tiempo y el buen entendimiento del mismo, se revelará una expresión bastante rica que se atribuye a una cultura superior.
- 4) El balance no permite resaltar un elemento a expensas de opacar otro. La música de Palestrina obedece a los principios del renacimiento tardío, en los cuales la independencia de las partes, cuando son entrelazadas de manera magistral, no permiten separar ninguna de las mismas sin afectar la construcción global.
- 5) Las secuencias son poco frecuentes en la música de Palestrina aunque las encontramos en sus primeros trabajos. La razón para no usarlas se justifica en el punto anterior, ya que el balance general se vería afectado si se hace un énfasis repetitivo en un motivo melódico o rítmico.
- 6) Dentro del estilo es más predominante el movimiento parsimonioso (por grados conjuntos diatónicos)
- 7) Se evitan los intervalos de sexta mayor y séptima, y cualquier otro intervalo más amplio que la octava. Igualmente, todos los intervalos aumentados y disminuidos son excluidos del idioma, junto con el semitono cromático, por ejemplo, *do natural* que va a *do sostenido*.

- 8) Si el movimiento abarca un salto interválico amplio, será compensado con un movimiento contrario a la dirección del salto. Este movimiento puede ser por grados conjunto o, en algunas ocasiones, por salto

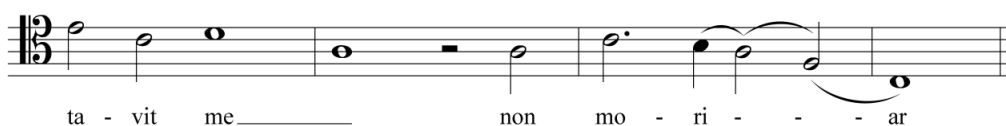
Algunos textos de contrapunto prohíben dos saltos consecutivos en la misma dirección; Jeppesen nos señala que esta prohibición se aplica fielmente a las negras y añade que existen muchos ejemplos donde podemos ver lo poco estricta que es esta regla en los valores rítmicos superiores.

El autor nos ofrece una nueva consideración, a saber:

- 1) Si el movimiento es ascendente, y vamos a usar dos saltos consecutivos, el primer intervalo será más amplio que el segundo.



- 2) Si el movimiento es descendente tendremos el caso contrario, el primer intervalo será más pequeño que el segundo.



Jeppesen concluye con una excelente observación estilística:

Si las notas son redondas (y la unidad de tiempo es la blanca) estas reglas de movimiento no se deben considerar como reglas estrictas, sino como tendencias; sin embargo, al usar negras (unidad de tiempo blancas) las reglas de movimiento son seguidas al pie de la letra, ya que en un movimiento por negras, las conexiones melódicas quedan expuestas; mientras que en valores más largos (redondas) se tienden a difuminar. (Pág.87)

### 5.3 CARACTERÍSTICAS MELÓDICAS DE LOS GRUPOS DE NEGRAS<sub>1</sub>.

En general, el tratamiento de las notas largas, en las cuales los movimientos son lentos, pueden presentarse casos que no son estilísticos si los utilizáramos en notas más rápidas, por esto, la escritura en notas blancas (redondas, longas y blancas) y notas negras (cocheas y negras) debe ser entendida desde el comienzo. Mientras más rápido el movimiento más restricciones tendrá, ya que para el idioma Palestina, las notas negras se usan como un camino lógico y natural para llegar a una nota de mayor duración, la cual generalmente estará acentuada.

Nos ofrecen el siguiente ejemplo, aclarando que el primero de ellos es común dentro del estilo, y el segundo es tan extraño que debemos considerarlo como ajeno al estilo



Concluimos entonces que: no debemos realizar un salto en dirección ascendente luego de una negra acentuada. Sin embargo, el salto ascendente y descendente a partir de una negra no acentuada es perfectamente posible.

1. El término "grupo de negras" no es original de la traducción inglesa del texto de Jeppesen; sin embargo, se usa a lo largo de este análisis ya que los movimientos internos dentro de pasajes contruidos con cuatro, cinco o seis negras, tienen restricciones mucho más puntuales que si hablamos de dos, o incluso, de una negra.



La enorme importancia dentro de este idioma contrapuntístico en referencia a los lugares acentuados y no acentuados de la métrica, es vital para no incurrir en errores. En general, podemos ver, inclusive históricamente, que los sitios no acentuados tienen menos relevancia y podemos encontrar que el uso de las disonancias estaba reservado a esos específicos puntos gracias a la ley de Franco de Colonia “Al comienzo de cada compás (cierto ordenamiento métrico) y en todos los modos, se debe usar siempre una consonancia; sin importar que duración tenga esta nota”.<sup>1</sup> Las direcciones melódicas también se ven afectadas por estas tendencias. Luego de una negra acentuada, la siguiente negra solo podría saltar en dirección descendente; ya que la atención de la música está más pendiente de estos puntos. Los saltos ascendentes tienden a llamar más la atención que los descendentes.

Si utilizáramos estos saltos en dirección ascendente y descendente arbitrariamente sin observar esta regla, romperíamos el balance natural que debe ser siempre la regla de oro en las melodías del estilo Palestrina; un lugar acentuado y un salto ascendente sería utilizar un doble énfasis sobre esta voz, ofendiendo así el balance homogéneo que debe estar presente en la obra. Además, como ya vimos, al usar valores, cortos, las reglas de movimiento y saltos no toleran excepción alguna por la razón ya mencionada.

El autor nos indica la diferencia entre los intervalos usados en el canto gregoriano y los intervalos usados por Palestrina; ya que en el canto gregoriano se encuentran “figuras pentatónicas” (*pentatonic figures*; Pág.88) como las siguientes:



Estilo Palestrina evita estas “figuras gregorianas” ya que la sucesión de intervalos es contrario a los principios básicos.

1. *"In ómnibus modis utendum est Semper concondantüs in principio perfectionis licet sit longa, brevis vel semibrevis"* (Gerbert; *Scriptores ecclesiastici de música potissimum. Typis San-Blasianis. 1784. Vol. III P.13*).

Pág.6

Cuando Jeppesen habla de estos principios básicos, se refiere a la natural predilección melódica de grados conjuntos y balance. El canto gregoriano, como vimos en la introducción, tiene a esconder estos semitonos; resultando muchas veces en melodías con cierta tendencia pentatónica. Como ya sabemos el gregoriano no utiliza el sistema pentatónico, pero es innegable esta sonoridad cuando se utilizan estas líneas melódicas. Para Palestrina, donde las melodías deben seguir un curso natural, estos saltos usados en la música gregoriana serían vistos como antinaturales y forzados; sobre todo por el manejo particular que hemos estudiado y vamos a estudiar del curso melódico de los grupos de negras.

Jeppesen hace a continuación un recuento de algunas figuras en negras muy comunes en el lenguaje Palestrina. (Pág. 87).

También vale la pena resaltar que el autor describe las siguientes figuras como ornamentaciones:





Una anotación importante debe ser tomada en cuenta por los lectores; al ser este capítulo dedicado al análisis del texto del doctor Jeppesen, se han respetado los ejemplos tal cual como se presentan en su texto. El ejemplo anterior será, más adelante contradicho en cuanto al movimiento en negras se refiere; ya que, el mismo Jeppesen nos habla que no encontraremos saltos más amplios a la tercera dentro de un grupo de negras.

Una vez entendidos estos conceptos del acento y el balance, vemos con claridad por que la *cambiata* es tan cercana al estilo y una de las figuras más usadas por Palestrina y por los compositores en general durante el siglo XVI



Como vemos, la *cambiata* es una fórmula de ornamentación que goza de un excelente balance; no solo por la posición de las disonancias y las consonancias dentro de la misma; sino por el giro melódico y su posterior compensación en sentido contrario de acuerdo con las costumbres de la época para el movimiento en negras. Además, es la única figura dentro del lenguaje de Palestrina que permite saltar desde una nota disonante.

Jeppesen también nos dice que la inversión de la *cambiata* no se usa en negras, pero sí se encuentra en valores más largos.



Giros melódicos en grupos de negras no encontrados en el estilo de Palestrina:



Sobre esta prohibición, Jeppesen, en pie de página nos dice: "Esto obedece, a la regla mencionada anteriormente. La teoría del siglo XVII... motivaba esta restricción, con el enunciado de que es siempre mejor continuar una progresión por grado conjunto hacia una blanca acentuada." (Pág.88).

Cabe añadir una cita de otro de sus estudios: "*The style of Palestrina and the dissonance*", pagina 75 en la edición Dover 2005; se cita a Andrés Lorente "*Y la razón porque ha de parar en figura sosegada y de más valor que las que son puestas en la carrera, es porque una carrera, para ser buna, ha de ir vea recta, y parar firmes, y sosegadamente*<sup>1</sup>."

<sup>1</sup>. *El porqué de la Música, Alcalá 1672, Pág. 310.*

También debemos recordar que el uso de las negras en Palestrina, es el de un camino hacia una nota objetivo, es una ornamentación, si se quiere, de esa meta melódica. El llegar de manera abrupta y súbita a ese objetivo, rompe con el concepto de la naturalidad y fluidez que excluye los contrates y desbalances en la línea melódica, especialmente si esté objetivo está en punto acentuando del compás. El salto es particularmente llamativo en este sentido. Además ya que hemos mencionado que el acento dentro del compás cumple una función especial; en cuanto llama más la atención y se debe tratar con más cuidado que las partes no acentuadas. El balance se obtiene cuando estos grupos de negras que marchan por grado conjunto encuentran un objetivo en una blanca acentuada, la cual al tener mayor valor que las notas anteriores, da equilibrio al pasaje al aportar un momento de calma y una sensación culminante, pero sin desestabilizar la dirección y la energía que llevan las negras cuando se presentan en dirección ascendente y en grupos. La blanca acentuada se convierte entonces en una meta melódica que culmina el energizante pasaje en negras, pero sólo si ésta se conecta por grado conjunto con su meta.

El siguiente giro melódico puede ser utilizado solo si, después del salto, éste se ve compensado por la segunda superior.



Por el contrario, si la nota siguiente al salto continúa en la misma dirección, tendremos entonces un intervalo descendente seguido por uno más pequeño en la misma dirección.



Lo cual, como sabemos, no está cobijado dentro del estilo.

Salto mayores que las terceras, dentro del grupo de negras, no son permitidos aun si compensáramos el salto



También concerniente al estilo es la prohibición de altos consecutivos en la misma dirección cuando usamos grupos de negras.



Dos saltos pueden ser consecutivos si lo hacen en direcciones opuestas. Jeppesen menciona que la siguiente figura cadencia es una de las más usadas gracia ya que está muy bien balanceada.



Lastimosamente, no queda claro es si el salto puede ser usado en figuras no cadenciales o si, en lugar de tener una redonda el movimiento puede seguir en negras.

Los saltos ascendentes luego de un grupo de negras descendentes por grado conjunto, son permitidos. Pero producirán un mejor efecto si se salta a una blanca no acentuada, o a una negra semi-acentuada luego de un máximo de tres negras.



Siguiendo esta observación, los siguientes ejemplos no son buenos



Es caso de saltar de manera ascendente a una blanca acentuada, como se ve en el ejemplo anterior, es mejor ligar esta blanca a otra.



De nuevo, la razón de estas sutilezas estilísticas, que es realmente con se aprende el lenguaje, es el balance dentro de la línea melódica. Las síncopas generan un efecto de distensión y vemos que su uso permite emplear líneas melódicas que llamarían mucho la atención si no se continuara con el efecto de la síncopa. De igual manera, la síncopa será utilizada como disonancia gracias a este efecto único de suavizar elementos súbitos y sorprendentes que sin esta compensación rompería el balance de las líneas melódicas y desordenarían el estilo.

La siguiente figura se encuentra comúnmente, tomemos nota del salto de tercera descendente.



Las siguientes figuras están prácticamente excluidas del estilo. En estos ejemplos, el salto descendente es más amplio que la tercera del caso anterior.



Otra figura más común aún:



Jeppesen hace la siguiente aclaración referente a los saltos en el estilo de Palestrina:

“En general, la música de Palestrina trata de manera muy diferente los intervallos ascendentes y descendentes. Es evidente que los saltos ascendentes se compensan o se llenan más cuidadosamente que los descendentes... de igual manera, los saltos descendentes son, algunas veces, seguidos por otro salto en dirección opuesta. Por otra parte, los saltos ascendentes casi siempre son seguidos por movimiento contrario en grados conjuntos.” (Pág.90)

El autor nos explica que los saltos ascendentes tienden a llamar la atención mucho más que los saltos descendentes y que la compensación en los saltos ascendentes es necesaria para que la voz no quede muy activa y llamativa. En el caso de los saltos descendentes la compensación no es tan necesaria.

Para el movimiento en negras, el uso más común será como notas de paso, sin embargo, las bordaduras tanto inferiores como superiores son aceptadas, siempre y cuando la bordadura superior regrese a una blanca o a una nota de mayor valor que esta, la bordadura inferior no obedece a esta regla.

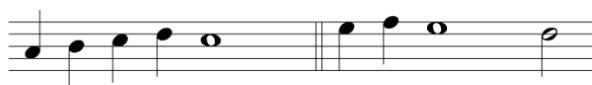


Cuando la bordadura regresa a una negra, es común encontrarla de manera descendente; pero de manera ascendente es bastante rara en el estilo de Palestrina.



La razón para esta observación es que la nota siguiente a la bordadura era de particular interés dentro de la línea melódica. Si esta nota no cumplía con ser una meta melódica importante el balance de la frase se vería destruido, ya que, como hemos visto, las negras apunta hacia un objetivo, que son usualmente las notas más graves, más agudas o fórmulas cadenciales. Palestrina utiliza las negras para dar relieve a la nota siguiente, y que, al llegar a ésta, no se encontrara lo que naturalmente se espera (una nota climática) generaría un quiebre dentro de la naturalidad de la línea melódica y dentro del estilo, ya que uno de sus pilares es el de no tener contrates súbitos, sino otorgar respuesta a la expectativa generada. Esta es la razón por la cual la bordadura superior puede usarse si la nota siguiente es una blanca o una nota de mayor duración.

Por consiguiente, las siguientes figuras se pueden encontrar a veces:



La siguiente figura es tan poco común, que puede ser catalogada como prohibida



Sin embargo, la inversión es común.



La siguiente figura es rara pero su inversión no se usaba en el tiempo de Palestrina



En lo referente al uso de las corcheas, Jeppesen nos dice que se usaban en pares y se llegaba y salía de ellas por grado conjunto; sólo pueden usarse en pulsos no acentuados; y como notas auxiliares (bordaduras) sólo se usan de manera descendente.



También las corcheas pueden usarse para rellenar el intervalo de cuarta.



Las repeticiones de notas son comunes, especialmente en valores como las cuadradas, redondas y blancas. Cuando estas notas se repiten, cada una de ellas debe llevar una sílaba del texto.



Las negras no llevan texto cuando van en sucesión, es decir, un grupo de tres o cuatro negras no llevarán texto en cada una de sus notas.

Existe un caso, sin embargo, en el cual una negra, dentro de una sucesión de negras puede llevar texto; es el caso de la anticipación preparada por grado conjunto descendente. En la música de Palestrina, las anticipaciones siempre son precedidas de grado conjunto descendente y se usan sólo en fracciones no acentuadas del compás.



En el estilo de Palestrina, cualquier repetición que lleve a una línea melódica tediosa es abolida; por esta razón, se debe tener cuidado al no repetir muy pronto la nota más aguda dentro del diseño melódico, ya que si esto sucede, esta nota perderá importancia. Sin

embargo, el uso del punto climático es de inmediato balanceado para no dejarlo como un punto que se robe toda la atención. Uno de los elementos más importantes dentro del estilo de Palestina es el manejo del ritmo y acentos con relación a estos puntos climáticos. Jeppesen dice que el mayor cuidado posible se observa por parte del maestro para no resaltar demasiado estos puntos.



Por ejemplo, la disposición rítmica creará un efecto de acento adicional hacia el punto climático el cual no es necesario ya que el clímax resaltarán por sí mismo.

También para una mejor exposición cita al filólogo (*philologist*) Otto Jespersen:

*"... The speech of the uncivilized is characterized by great, uncontrolled tonal modulations, while civilization puts a damper on the passions and their expressions in gesture and speech politeness demands that one should not use any coarse means in order to call attention to himself; a sensitively educated taste is revealed likewise in a preference for small, fine expressive nuances in which the outsider is unable to see anything but dull monotony<sup>1</sup>."*

1. Otto Jespersen: Lehrbuch der Phonetik, 2nd Ed. (Leipzig, 1913), p .229

Para concluir, Jeppesen nos dice que las melodías que constantemente están en movimiento, no logran llamar más la atención que una orquesta que tocara en fortísimo todo el tiempo.

Por último me gustaría añadir unas palabras del doctor Jeppesen "Sólo aquél que entienda el arte del autocontrol, podrá lograr una profunda y genuina expresión."



## 5.4 ARMONÍA

Jeppesen menciona, que aunque la armonía no era el objeto principal en el siglo XVI, no se puede descuidar que las líneas melódicas formaban, como resultante, armonías, vale decir, acordes. Sería errado pensar que en la época no existía un interés armónico; ya que, para poder seguir cada línea claramente, es necesario que exista claridad entre sus relaciones y esta calidad se debe en gran parte al manejo cordal.

Un marcado interés por las armonías más llenas e interesantes surgió a lo largo del siglo XVI. Ya en 1558, Zarlino en su *"Insitutioni harmoniche"* dice que siempre que sea posible, debe usarse sobre el bajo la tercera y la quinta (o la sexta). Jeppesen dice que si se hiciera un estudio histórico, tomando los compositores holandeses de comienzos del siglo XVI y XVII, y nos moviéramos a Palestrina, veríamos una constante en el incremento del uso de terceras y sextas para "llenar" la armonía. Dentro del lenguaje de Palestrina, se observa un magistral manejo del elemento armónico y del melódico; sin embargo, dice Jeppesen, "los requerimientos armónicos son generalmente para ganar claridad" (Pág. 98).

Notemos que, sin esta claridad armónica, es decir, sin que la armonía obstruya o estorbe en el manejo de las líneas individuales, estas perderían la naturalidad de los movimientos. La armonía en la época no obliga a resoluciones predeterminadas, ni a secuencias o formulas; el papel de la armonía es, sin lugar a dudas, secundario; es un resultado de la sumatoria de las líneas melódicas individuales, no un objeto o una meta. Sin embargo, la resultante armónica debe ser libre, debe ocuparse de crear sonoridades despejadas, debe dar impresión de no estar presente y no debe llamar la atención. Por eso lo único importante dentro del manejo armónico es el concepto de consonancia, disonancia y el lugar de estas en el compás. El rey de estas relaciones será el bajo y las notas de extensa duración, con las cuales todo será medido y calculado.

Recordemos el caso de la cuarta, la cual es consonante a partir de una textura en tres voces y si el bajo no participa en él su formación. Más tarde, este reinado del bajo, evolucionará naturalmente en el bajo continuo durante el periodo barroco.

El mismo cuidado que Palestrina tiene, de no incluir movimientos súbitos o bruscos, ni cosa alguna antinatural, se observa también en el manejo de las disonancias. Las disonancias son usadas por Palestrina en lugares donde no obstruyen el movimiento de las voces.

Jeppesen las cataloga dentro de las siguientes tres posibilidades:

- 1) Disonancias de paso
- 2) Disonancias como suspensiones
- 3) Disonancias como notas auxiliares (introducidas por grado conjunto, sobre parte débil y con regreso a la nota original)

Todos los intervallos aumentados y disminuidos son disonancias; así mismo las segundas, cuartas (en dos voces o sobre el bajo), séptimas y novenas, son clasificadas como disonancias.

Durante el siglo XVI, los intervallos consonantes se dividían en perfectos: unísono, quinta, octava y duodécima; imperfectos: terceras, sextas y décimas. Como era costumbre, los intervallos perfectos eran preferidos para comenzar y terminar las obras. La llegada a intervallos perfectos por movimiento directo estaba prohibida. Además, se excluyen del uso las quintas y octavas paralelas.

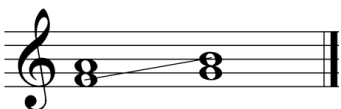
No es bueno tener cuartas consecutivas, la única excepción a esta regla es el uso de los acordes paralelos en tercera y sexta, o fabordón, para contextualizarlo en la terminología moderna:



Sin embargo, su uso de la siguiente manera será ajeno al estilo:



El uso de las terceras mayores paralelas es manejado con bastante cautela, ya que, en estos casos, la voz grave generará un tritono con la voz aguda en el segundo para de terceras.



Sin embargo, el autor nos dice que las quintas y octavas ocultas o directas, se encuentran a veces dentro de la obra de Palestrina.

Para terminar, el autor nos dice que las quintas y octavas ocultas o directas, se encuentran muy raramente en la música de Palestrina en textura en dos voces; en las obras donde se encuentran, vemos como una de las dos voces generalmente se mueve por grado conjunto.

Por lo general, el uso de las quintas y octavas ocultas es permitido si una de las voces que salta es una voz interna.

## 5.5 PRIMERA ESPECIA EN DOS PARTES

*Es necesario aclarar al lector de esta investigación, que el propósito del doctor Jeppesen al ordenar su texto por especies es netamente pedagógico y no estilístico; es decir, las especies uno a la cuatro son preparaciones, ejercicios y procesos para lograr la destreza y el entendimiento necesario para abordar la quinta especie, donde realmente aprenderemos del estilo. La aproximación especista ayuda a lograr pedagógicamente este propósito. Quedamos entonces advertidos de no sacar conclusiones estilísticas definitivas de estos procesos, ya que Palestrina nunca escribió una obra*

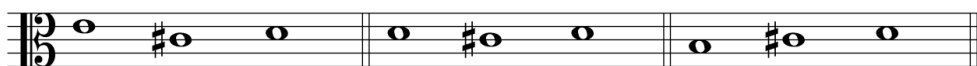
*toda en tercera especie, o segunda, o primera; es en la quinta especie donde encontraremos el real estilo, las demás son sólo preparación para este.*

Jeppesen hace especial énfasis en la creación del contrapunto; menciona que no debe sentirse forzado cohibido (*contrived*) y debe tener como objetivo lograr una bella melodía.

Para la creación de melodías contrapuntísticas, las siguientes observaciones son expresadas: “ todos los intervalos mayores, menores y perfectos hasta la quinta son aceptados si se usan de manera ascendente y descendente; la sexta menor es usada sólo de manera ascendente, y el salto de octava puede usarse en cualquier dirección. La regla acerca de que saltos grandes deben preceder a los saltos pequeños para los movimientos ascendentes, y la opuesta para movimientos descendentes, no debe ser tenida en cuenta de manera muy estricta cuando usamos sólo redondas. ” (Pág. 109).

Los rangos vocales deben respetar los estipulados para la composición coral, y, en las cadencias, el séptimo grado se altera ascendentemente para crear una sensible en todos los modos, menos en el frigio.

Para llegar al séptimo grado, cuando éste ha de ser ascendido, no es posible abordarlo por salto ascendente, pero si por salto descendente; sin embargo, la mejor opción es abordarlo por grado conjunto



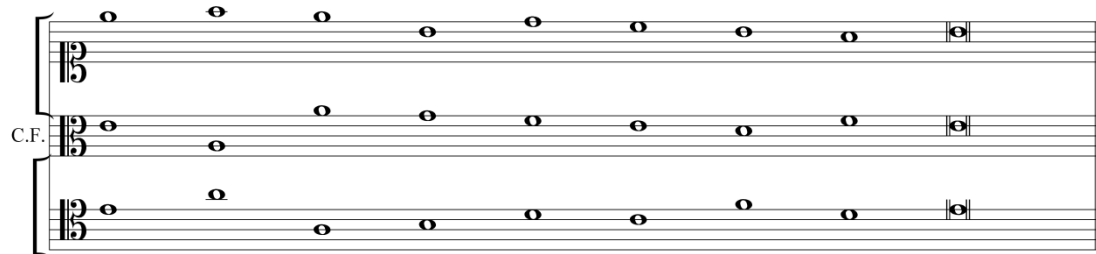
También se menciona que las melodías creadas no debe ser monótonas, debe tener dirección e intención, un buen balance entre grados conjuntos y saltos, así como metas melódicas y climáticas; en la primera especie, y sólo en ésta, es posible repetir un nota.

### 5.5.1 CONTRAPUNTO

Las siguientes reglas son prescritas para la creación del contrapunto sobre el *cantus firmus*:

- 1) Sólo se usan intervalos consonantes.
- 2) Se comienza y termina con consonancias perfectas; si el contrapunto se encuentra en la parte inferior, solo se podrá usar la octava [y el unísono] para el primero y último intervalos.
- 3) Los unísonos se pueden usar solo sobre la primera y última nota de *cantus firmus*
- 4) Quintas y octavas ocultas o paralelas no son permitidas. Esto implica que la llegada a estos intervalos no puede ser de manera directa.
- 5) El *cantus firmus* y el contrapunto no debe estar muy separados; solo por razones de conducción de voces se puede sobrepasar el inervalo de décima.
- 6) El *cantus firmus* y el contrapunto no deben moverse por terceras o sextas paralelas durante mucho tiempo (Para Jeppesen, no más de cuatro); si se abusa de ellas, la independencia del contrapunto se destruirá ya que el resultado sonoro será de una línea única pareada con tercera o sextas (paralelismo)
- 7) Cuando ambas partes saltan en la misma dirección, ninguna de las ellas debe saltar más de una carta (esto no se aplica para el caso de las octavas, ya que éstas se consideran como una repetición de tono).

- 8) Se debe preferir el movimiento contrario pues éste obedece más a las condiciones de la polifonía



Ejemplo de contrapunto, primera especie en dos partes sobre *cantus firmus* en modo frigio.  
(Pág.113)

## 5.6 SEGUNDA ESPECIE EN DOS PARTES

Las melodías deben ser escritas en blancas, sobre un *cantus firmus* en redondas; es permitido comenzar con un silencio de blanca. Si éste es el caso, la primera nota del contrapunto debe ser la tónica la quinta de la escala y, sobre el último compás, se debe usar una redonda.

Jeppesen permite que en los compases tras antepenúltimo y último, el contrapunto pueda, en lugar de tener dos blancas, una redonda. La repetición de nota está prohibida para esta y para las siguientes especies.

La regla de los intervallos grandes y pequeños en sucesión, ya mencionada anteriormente, debe ser tratada con más cuidado para esta especie, ya que trabajamos con valores más cortos.

Debemos observar que, a medida que los valores rítmicos de las notas se acortan, se incrementan las reglas de los movimientos melódicos para obedecer así a las sutilezas del estilo sin embargo, la siguiente figura puede ser usada



Pero esto, solo cuando el salto de tercera ascendente es inmediatamente seguido por un movimiento de segunda descendente notemos que esta figura es una excepción de la regla de los movimientos consecutivos en la misma dirección.

Jeppesen prohíbe el uso de las secuencias melódicas porque son monótonas. (Pág.115).

### 5.6.1 CONTRAPUNTO

- 1) La *thesis* (la parte acentuada del compás), sólo puede tener consonancias.
- 2) El *arsis* (parte no acentuada del compás) puede tener consonancias o disonancias; en el caso de la disonancias, éstas sólo pueden ser introducidas y dejadas por grados conjuntos en la misma dirección, llenando así un salto de tercera. El manejo de las consonancias para esta parte del compás es libre; sin embargo, hay que tener en cuenta las reglas de conducción melódica antes mencionadas.



Las disonancias no pueden presentarse como bordaduras en esta especie.

- 3) El unísono acentuado es permitido sólo en la primera y última notas del *cantus firmus*; durante los compases internos, es posible usar el unísono sobre la parte inacentuada del compás. Jeppesen menciona que, si al unísono se llegó por salto, es

mejor salir de él por grado conjunto y en dirección opuesta; sin embargo, esto no será siempre posible

- 4) Las quintas y octavas acentuadas, aquellas que están sobre dos acentos de manera consecutiva, debe ser usadas cuidadosamente, aunque no son del todo excluidas.



En cuanto al uso del tiempo (compases) 3/1 y 3/2, el autor hace una aclaración de suma importancia, ya que se habla claramente de estos compases en segunda especie. Jeppesen dice que, en tiempo triple, todas las notas blancas (redondas y blancas) son consonantes y al contrario de lo que explican Bellermann y Haller, ya que ellos permiten la segunda y tercera notas blancas disonantes. Jeppesen especifica que sólo las divisiones de estas notas blancas pueden ser disonantes.

Si tenemos el compás de 3/1, sólo las blancas en fracción débil pueden ser disonantes, es decir, la segunda de cada par; y en compás de 3/2, únicamente las negras en fracción débil, la segunda de cada par puede ser disonante. (Pág.119)



Ejemplo de contrapunto de segunda especie sobre *cantus firmus* en modo Dórico. (Pág.117)



## 5.7 TERCERA ESPECIE EN DOS PARTES

En esta especie, cuatro negras se usan contra redonda del *cantus firmus*.

Se puede comenzar con un silencio de negra, de blancas o blanca con puntillo. En el penúltimo compás se pueden usar dos blancas o una redonda en lugar de cuatro negras.

En el último compás, se debe usar una redonda.

Ya que se están usando notas rápidas, es cada vez más necesario, a medida que las notas ganan velocidad, tener más y más cuidado con las reglas de construcción de líneas melódicas. Es entonces regla estricta en este punto: salto interválico amplio debe preceder a uno más corto en dirección ascendente y viceversa cuando vamos en dirección opuesta. (Pág. 119). No se permiten tampoco dos o más saltos consecutivos en la misma dirección.

Ya que las reglas referentes a los movimientos cada vez son más estrictas vemos que sólo estas dos posibilidades son adecuadas dentro del estilo cuando usamos saltos dentro del grupo de negras

- 1) Salto de terceras ascendente seguidas por una segunda ascendente



- 2) Segunda descendente seguida de un salto de tercera



Si este salto de tercera se amplía a la cuarta, ya estamos fuera del estilo de Palestrina

La regla de no saltar desde una negra acentuada se aplica. Por consiguiente, las siguientes figuras están por fuera de consideración.



Sin embargo, el salto hacia abajo desde una negra acentuada es permitido.



Los saltos hacia abajo, llaman considerablemente menos la atención que los saltos hacia arriba; por eso su uso es permitido después de una negra acentuada. Notemos que todas estas reglas están enmarcadas y diseñadas para obtener una línea melódica que no llame demasiado la atención; y que pueda compartir, en un nivel de importancia igual, con las demás partes que conformaran el resultado final.

Se debe procurar rellenar los saltos entre notas inmediatamente, inclusive es posible usar saltos, pero bajo ninguna circunstancia continuar con movimiento descendente.



*De nuevo realizamos la anotación anterior referente a los ejemplos tomados para esta investigación. Recordemos que Jeppesen prohíbe el salto dentro del grupo de negras cuando es más amplio de la tercera; sin embargo, lo vemos en el ejemplo anterior.*

Nótese que los saltos ascendentes se generan a partir de una negra no acentuada de acuerdo con la regla anotada anteriormente.

El uso de una negra no acentuada, a la que se llega por grado conjunto desde abajo, es preferiblemente continuada por grado conjunto ascendente y tratada como nota de paso.

Las violaciones a esta regla son muy raras y la única permitida es el salto descendente de tercera [y la bordadura que llega a una nota de mayor valor que la negra].



La negra no acentuada que se introduce por grado conjunto desde arriba es mucho más libre; prueba de estos es la *cambiata*.



Las siguientes figuras también son comunes



*Una vez más el ejemplo contiene saltos dentro del grupo de negras más amplios que la tercera; casos prohibidos por Jeppesen.*

Vemos como, en los siguientes ejemplos, se repite la nota sobre el primero y tercer tiempo: esto genera un efecto trivial (*trivial effect*) si se llega al tercer tiempo desde arriba.

Dado esto, las siguientes figuras no van con el estilo Palestrina.



Sin embargo, si la tercera negra es introducida desde abajo tenemos una de las figuras más comunes del siglo XVI



Las siguientes variaciones de la figura anterior también son bastante comunes dentro del estilo.



Una vez terminadas estas observaciones, Jeppesen nos anuncia, una vez más, la importancia del pensamiento horizontal, el no uso de secuencias que indiquen figuración de acordes, el buen balance del punto climático; y nos hace ver como es más cercana una melodía al estilo de Palestrina cuando es natural y fluida; cuando, una vez alcanzada su nota climática, esta melodía calmadamente regresa a su punto de origen. Nunca lo hace de manera súbita o dramática.

Para ello nos da el siguiente Ejemplo



*A manera de conclusión sobre las contradicciones de las reglas para los saltos dentro de los grupos de negras, los cuales no deben sobrepasar la tercera, podemos pensar que en los ejemplos dados por el doctor Jeppesen se está abordando la tercera especie, no realmente el estilo; es decir, el autor nos está mostrando cómo realizar melodías o contrapuntos dentro de la especie 4:1 y por esto permite, en sus ejemplos, la transgresión de las reglas del contrapunto Palestrina para el manejo de los saltos dentro del grupo de negras. Como es un enfoque pedagógico se permiten dichas transgresiones; si fuera un enfoque totalmente estilístico, como lo será la quinta especie, no veríamos transgresión alguna a las reglas mencionadas por Jeppesen. Queda entendido entonces que las reglas de conducción y elaboración de los grupos de negras serán aclaradas en la quinta especie, y que el capítulo anterior se preocupó más por indicarnos la proporción 4:1 que por la escritura estilística; ya que trabajar sólo con negras es totalmente impensable para el contrapunto Palestrina.*

### 5.7.1 CONTRAPUNTO

- 1) Sobre la primera y tercera negras, sólo se podrían usar consonancias. Jeppesen señala, y con toda razón, que, en el texto de Fux, es mencionado el caso de la tercera negra del compás como disonancia; de esta manera quedaría el diagrama con la secuencia consonancia-consonancia-disonancia-consonancia. El autor indica que este tratamiento no parte del estilo Palestrina; y da el crédito a Franz Nokes quien, en 1892, mientras escribía una crítica sobre *Kompositionlehre* de Heller, señala este punto claramente.
- 2) En la segunda y cuarta negras, se pueden usar disonancias, pero, como ocurre en la segunda especie, se llega a la disonancia y se sale de ella por grado conjunto y en la misma dirección; para nosotros, el tratamiento usual de nota de paso.

En referencia al uso de bordaduras, sólo está permitida la bordadura inferior; la superior está prohibida.



Jeppesen dice: "Figuras como ésta son abolidas por razones puramente melódicas" que ya se han mencionado anteriormente.



En resumen, las disonancias en negras se preparan por grado conjunto y se dejan del mismo modo y siempre se encuentran en fracciones débiles del pulso. La única excepción a esta regla es la *cambiata*, en la cual la segunda nota (la que hace la disonancia) es preparada por grado conjunto descendente y dejada por un salto de tercera descendente; e inmediatamente ese salto es compensado con las consonancias donde debió haber resultado la segunda nota.

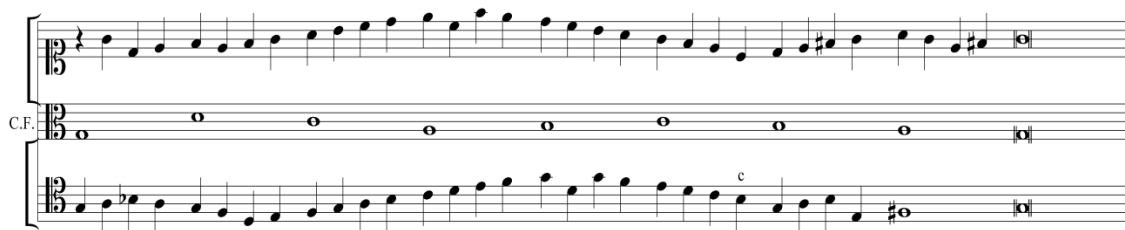


C=*cambiata*

- 3) Como en las especies anteriores, es necesario comenzar con una consonancia perfecta; sin embargo, si se comienza con anacrusa, es posible usar intervalos imperfectos.
- 4) El unísono puede ser usado en la primera y última notas del *cantus firmus*, mas no en la primera nota de un compás intermedio; sin embargo, en las negras, segunda, tercera y cuarta, puede ser empleado libremente.
- 5) Las quintas u octavas acentuadas, sobre acentos consecutivos pueden ser permitidas, pero son bastante raras. Especialmente si su resultante sonora es bastante plana (*flat*) como en el siguiente ejemplo, en el cual la sonoridad es tan pobre que su uso está prácticamente descartado.



Pero son aceptadas si ocurren sobre acentos no consecutivos como en la siguiente cadencia



Ejemplo de tercera especie en dos voces sobre *cantus firmus* en modo Mixolidio (Pág. 127-128)

## 5.8 CUARTA ESPECIE EN DOS PARTES

Como en la segunda especie, aquí usamos dos blancas contra una redonda; la diferencia es que la segunda blanca del compás está ligada al siguiente blanca a través de la línea. Tal uso del contrapunto es más que todo una práctica para el manejo de las suspensiones, y el resultado es más vertical que el resto de las especies (por vertical, entendemos que esta especie de contrapunto tiene un interés más armónico que melódico); debido a esta especial característica, las reglas de movimiento melódico son un poco más flexibles que en la primera especie, ya que el objetivo en este momento es generar sincopas.

Las reglas para el buen manejo de estas disonancias son las siguientes:

- 1) Las disonancias se usan sobre blanca acentuada de tal forma que está esté ligada a una blanca anterior y que esta última sea consonante con el *cantus firmus*. Luego, esta disonancia que se formó sobre la parte acentuada del compás debe resolver de manera descendente en la parte no acentuada del mismo y ser consonante también con el *cantus firmus*



- 2) Las disonancias resuelven sólo a consonancias imperfectas y no a quintas u octavas “vacías”. Dada esta regla, si el contrapunto está en la voz superior, sólo podremos usar disonancias de séptima y cuarta:



Si el contrapunto está en la voz inferior usaremos sólo segundas y novenas





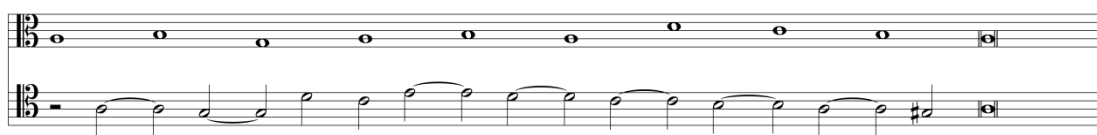
- 3) En algunas ocasiones, es necesario usar, en la *thesis*, una consonancia, bien sea por razones melódicas o por variedad; en estos casos, la ligadura es opcional, y no es necesario que las siguiente nota vaya por grado conjunto descendente



- 4) Si tenemos una síncopa consonante, es posible usar en la segunda parte del compás en disonancia, siempre y cuando ésta vaya de acuerdo con las reglas de la segunda especie.



- 5) El manejo del unísono es libre en la cuarta especie, bien sea para el *arsis* o la *thesis*; si se rompen las suspensiones, las reglas de la segunda especie se aplicarán para el manejo del unísono.
- 6) Es posible comenzar con anacrusa, que debe ser consonante con el *cantus firmus*
- 7) Si el contrapunto está en la voz superior, es preferible, en el momento de la cadencia, usar la suspensión de séptima; si aquél está en la voz inferior, se debe usar la suspensión de segunda. Cuando el *cantus firmus* lo requiere así, podrá usarse una redonda en el penúltimo compás en lugar de la suspensión antes mencionada.



Contrapunto de cuarta especie en dos voces sobre *cantus firmus* en modo eólico. (Pág. 135)

## 5.9 QUINTA ESPECIE EN DOS PARTES

Para Jeppesen, la quinta especie es la más importante de todas y menciona que los ejercicios previos han sido sólo una preparación para esta especie; en ésta se utilizarán valores mixtos para la escritura del contrapunto. El ritmo en esta especie es libre; sin embargo, el hecho de que sea libre no significa necesariamente que podamos usarlo libremente; el uso del ritmo, al igual que los intervalos, está regido por normas estéticas.

El autor menciona las dificultades que presenta formular reglas específicas para el propósito de la unión ritmo-melodía, ya que las complejidades se multiplican al unir estos dos grandes mundos. También menciona que una “estética del ritmo” está mucho más hacia el futuro y no se arraiga en el estilo del siglo XVI.

Hecha esta salvedad, el autor nos da entonces las siguientes generalidades.

1. Las melodías deben generar variedad rítmica; deben sentir que el ritmo es fresco y flexible (*fresh and flexible*). Todo lo que genera un efecto paralizante (*stiff*) y abrupto debe ser evitado. Sólo una melodía pobre tendrá sus primeros cuatro compases en blancas, los siguientes cuatro en negras etc. Sería aun peor tener los primeros cuatro compases en redonda y los siguientes cuatro escritos sólo en negras, ya que, para Jeppesen, los cambios no deben ser tan lejanos, más bien deben ser introducidos progresivamente.

Así como los intervallos necesitan balancearse (compensar los saltos; luego de un intervalo amplio, uno pequeño, etc.) el ritmo genera también esa necesidad; así pues, luego de tener valores largos, sentimos la necesidad de tener valores más cortos.

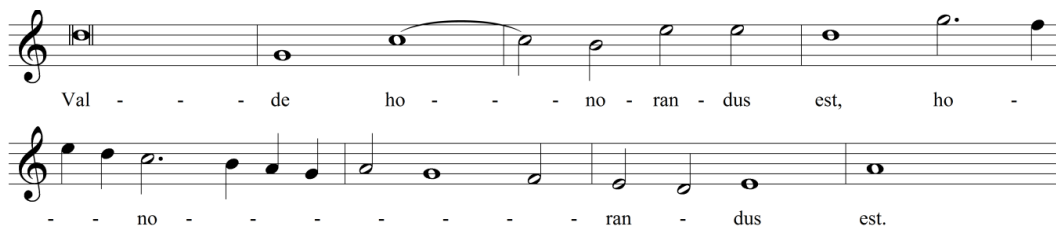
Jeppesen presenta el comienzo del sanctus de la “*Missa Papae Marcellus*” de Palestrina como un perfecto ejemplo del manejo compensatorio de los valores rítmicos.



Las síncopas, generan, por su misma naturaleza, un efecto de detención. Son usualmente precedidas por valores más cortos e, inclusive, por una negra como anticipación, como ya fue mencionado anteriormente. De igual manera, es común observar, luego de las síncopas, el uso de corcheas:



2. El efecto “orgánico” del ritmo debe sentirse hasta el punto de generar melodías inquebrantables, que comiencen con valores largos y progresivamente incorporen notas más cortas. Hacia las cadencias es común encontrar el efecto contrario: de valores cortos a más largos, este efecto de crescendo y decrescendo rítmico lo podemos observar en el siguiente ejemplo:



### Motete en cuatro partes “*Valde honorrandus est*” de Palestrina

Notemos en el ejemplo anterior, así como en el de la “*Missa Papae Marcellus*” que el clímax es alcanzado melódica y rítmicamente de manera simultánea; esta técnica requiere de un uso magistral de ambos elementos.

Jeppesen nos ofrece una observación rítmica interesante: así como encontramos diferencias en el tratamiento de las notas de manera ascendente y descendente, estas diferencias deben observarse en el campo rítmico.

El autor no dice que el efecto de prolongar las notas agudas y luego salir de ellas en valores más cortos, es más natural que tener las notas agudas en valores cortos e incrementar su valor a medida baja.

Es común encontrar pasajes descendentes que comienzan con notas largas y, a medida que descienden, su valor se acorta:



Es bastante común encontrar pasajes ascendentes que comienzan con notas rápidas, especialmente si su punto de llegada es una nota larga:



La inversión de esta figura es raramente encontrada



Esta figura sería balanceada de la siguiente forma



Según Jeppesen, parece que las líneas melódicas fueran afectadas por la gravedad; así, cuando van de manera ascendente, las melodías tienden naturalmente a ganar valores más largos; mientras que, cuando van de manera descendente tienden a utilizar valores más cortos.

Podemos concluir que los valores rítmicos deben ser coherentes con el manejo de las metas melódicas; es decir, vemos como en los ejemplos propuestos por Jeppesen, las notas agudas, cuando son metas melódicas, tienden a tener valores más largos para dejar que sensación de clímax se sienta tranquilamente en esa nota. Esta meta melódica se mantiene durante un valor largo para que, sin afán, cumpla su función culminante. Notemos también el papel de las negras como conductoras naturales entre los puntos melódicos importantes ; pero no sólo de esa manera las negras ganan cada vez más importancia dentro del lenguaje; la libertad rítmica y la fluidez que un buen grupo de negras aporta a la frase melódica es notable. Tomemos cualquiera de los ejemplos anteriores y suprimamos el grupo de negras; la línea melódica inmediatamente se rompe y pierde gran parte de su encanto. Parece que lo más relevante fuera, de nuevo, la construcción paulatina que anuncia cierta gradación su objetivo final; los puntos culminantes no son súbitos, no son bruscos, se debe llegar a ellos tranquila y pausadamente. Para este objetivo el ritmo cumple un papel fundamental, ya que, si vamos acumulando energía con valor largos, y luego, al llegar al clímax anunciado por la dirección de la línea melódica, usamos un grupo de negras, podemos modificar el ritmo a partir de este lugar para dar una sensación de que algo ha pasado; en efecto, se ha liberado la energía de manera natural y la frase puede descender tranquilamente a un punto de quietud.

Las siguientes reglas se aplican para el tratamiento de las negras:

3. a) Generalmente es mejor que el movimiento por negras comience sobre un pulso de blanca no acentuada. Esta regla se aplica especialmente para movimientos descendentes; para movimientos ascendentes, y ya que es posible empezar con valores cortos (los valores cortos pueden preceder a los largos en movimientos ascendentes) es posible comenzar sobre el pulso acentuado.

Si se requiere descender luego de una blanca acentuada, la manera más natural sería por grado conjunto después de dicha blanca.



Sin embargo, las siguientes figuras van también de acuerdo con las reglas del estilo:



*Según Gauldin el ejemplo anterior estaría errado, ya que él menciona que no se debe abordar un grupo de negras descendentes por salto.*

Si las melodías ascienden con la misma estructura rítmica, sentiremos un efecto afilado (*Sharp*)



En caso de querer usar el ritmo anterior, es mejor entonces saltar de manera descendente luego de una blanca e iniciar el movimiento en negras de manera ascendente.

Ya que el salto hacia abajo después de la blanca requiere un movimiento contrario, se aprovechara así las reglas del balance para legitimar el movimiento en negras ascendente.

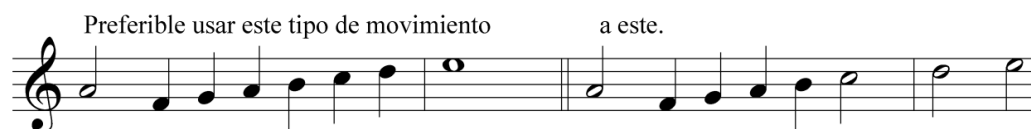


La figura anterior es muy común dentro del estilo, y puede ser usada con intervalos más amplios, como la cuarta, la quinta y, claro está la octava.



De nuevo vemos como la compensación de los saltos otorga balance a figuras como la anterior.

b) como regla, es mejor si el movimiento por negras concluye una blanca acentuada



Se observa el siguiente caso, en el cual se usa una síncopa para compensar la falta de acento. Este tipo de movimiento es muy común en los compositores de la época y es considerado apropiado dentro del estilo.



Veamos como el movimiento por negras termina sobre una blanca no acentuada, pero ésta se prologa por medio de una suspensión disonante, logrando un excelente balance de la figura.

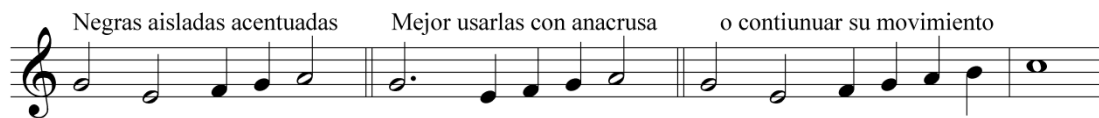
Las negras usadas como camino natural hacia notas importantes necesitan que la nota de llegada realmente tengan todas las características de nota relevante; es muy pertinente entonces la acentuación de esta nota para sentir que el impulso otorgado por las negras no fue en vano. Si la nota de llegada no está acentuada, las síncopas son un perfecto

reemplazo, ya que ellas acumulan la energía otorgada por las negras y, de esta manera, la figura es balanceada.

c) El autor menciona que son más tolerables las sucesiones de negras que las sucesiones de blancas o redondas, y que, tarde o temprano, se debe cambiar de ritmo. Menciona un ejemplo del credo de la *Missa sine titulo vol.24 (Palestrina complete Works)* como un ejemplo de cuantas negras podemos tener consecutivamente. Se observan nueve negras consecutivas.



d) Es preferible no usar dos negras aisladas sobre un pulso acentuado y, en caso de usarlas, es mejor agregar negras antes o después del pulso acentuado.



Sin embargo, dos negras sobre un pulso acentuado pueden hallarse, si les sigue una síncopa.



O si la primera de estas negras está ligada a la nota anterior



Notemos de nuevo como la síncopa otorga balance a esas dos negras aisladas sobre tiempos acentuados.



antes. (pág.141)

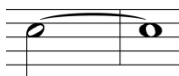
5) En cuanto a las síncopas:

a) la nota más pequeña que puede ser sincopada (ligada), a otra de igual valor, es la blanca.



Este manejo estaría totalmente fuera del estilo.

b) no es posible ligar notas de menor valor a notas de mayor valor.



Esto no se aplica, al último compás, donde se puede observar lo siguiente:



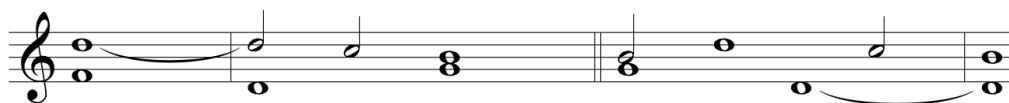
Para las blancas ligadas a negras, se aplican las reglas de la tercera especie. La negra siguiente (a la ligada) puede ser una nota de paso ascendente, descendente o una bordadura inferior.



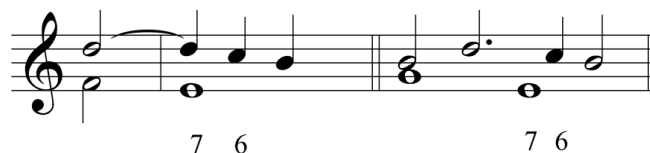
### 5.9.1 CONTRAPUNTO

Las reglas vistas anteriormente se aplican para la quinta especie, sin embargo, existen unos casos, gracias al uso de puntillo, que no han sido cubiertos en capítulos anteriores.

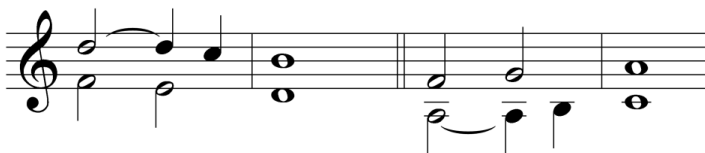
Las blancas no acentuadas pueden formar disonancias como en la segunda especie, si ellas vienen luego de una blanca ligada o una redonda; mas no pueden ser disonancias si están precedidas por negras:



Una blanca no acentuada ligada a una negra acentuada: ésta última no puede ser una disonancia. Estos casos van en contra del estilo:



Pero si la blanca está ligada a una negra no acentuada, ésta podrá ser usada como disonancia, tanto en dirección ascendente como descendente.



Vemos que estas blancas ligadas generalmente se escriben con puntillo; hemos de tener esta anotación en cuenta para el análisis del caso.

En la quinta especie, la tercera negra no debe ser disonante, al igual que en la tercera especie.



Cuando la tercera negra está precedida por una blanca acentuada, el caso es totalmente diferente. El uso de esta figura es permitido:



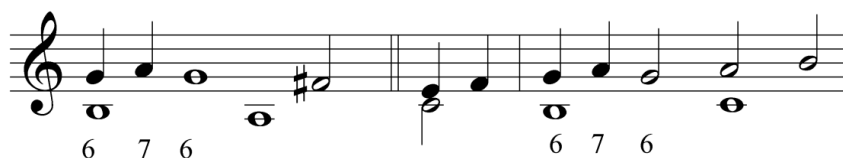
Dicho de otra manera, cuando dos negras se mueven por grado conjunto de manera descendente y éstas están precedidas por una blanca acentuada, es posible que la primera o la segunda de ellas sea disonante.

Si el movimiento de estas negras es ascendente, igualmente ya sabemos que no es recomendado por las bases melódicas que tenemos hasta el momento: sólo se permite que la segunda de estas negras sea disonante.

Este caso sería incorrecto:



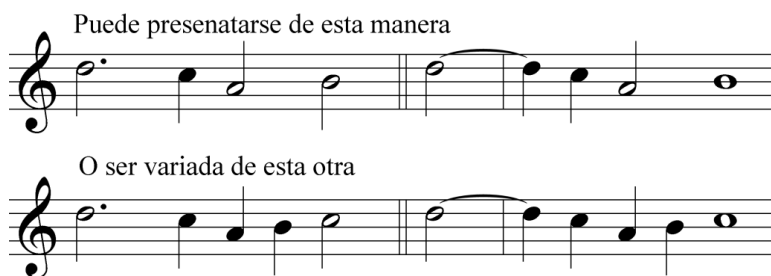
Para el caso de las bordaduras (recordemos que la tercera especie solo podíamos usar la bordadura inferior), es posible usar la bordadura superior, pero sólo si la nota a la que va, es una blanca o una redonda.



La *cambiata* puede presentarse en valores diferentes de los estudiados en la tercera especie. En todos los casos, se observa que la segunda nota, la disonante de la *cambiata*, es siempre una negra.



Vemos las siguientes condiciones para variación rítmica de la *cambiata*. Si la tercera nota de la *cambiata* es una negra, la cuarta también debe ser una negra y, en estos casos, es necesaria una quinta nota que será la segunda ascendente de la cuarta. Si la tercera nota de la *cambiata* es una blanca (generalmente solo podrá ser negra o blanca), la siguiente puede ser una blanca o una redonda. En estos casos, la siguiente nota de la *cambiata* no necesariamente debe ir por grado conjunto ascendente y puede ser tratada libremente.



Cuando se presenta el fenómeno de *cambiata*, con cinco notas, y recordemos que no se trata de la *cambiata moderna*, ello se debe a la regla que estipula que una negra en tiempo débil,

introducida por grado conjunto desde abajo (refiriéndonos específicamente a la nota *si* del segundo ejemplo) debe continuar por grado conjunto de manera ascendente.

Para las cadencias, podemos utilizar el siguiente tipo de ornamentación con un par de corcheas, veamos la fórmula original, seguida de la ornamentada.



Se menciona también, que en fórmulas cadenciales tan largas como ésta, es perfectamente posible que las corcheas sean disonancias libres, es decir, la primera, la segunda o incluso ambas podrían ser disonantes (Pag.148)

Jeppesen descarta la siguiente ornamentación mencionada por Fux.



Argumentando que el uso de ésta (que incluye el salto de quinta) no es usado hasta los tiempos de Bach y de Händel.

La figura concreta que se encuentra sólo de vez en cuando en el siglo XVI es la siguiente



En la cual vemos la inserción de una negra ornamental consonante con el *cantus firmus* antes de la resolución de la disonancia. Observemos que el salto descendente es de tercera y no de quinta, como menciona Fux.

El papel de las anticipaciones (las cuales son negras que se introducen sólo por grado conjunto descendente) es particularmente suave y orgánico si se introducen como

anticipación de la suspensión cadencial y, más aun, si la solución de dicha suspensión es ornamentada con corcheas.



Una importante observación de Jeppesen, referente a las anticipaciones, es que éstas pueden ser consonantes o disonantes.



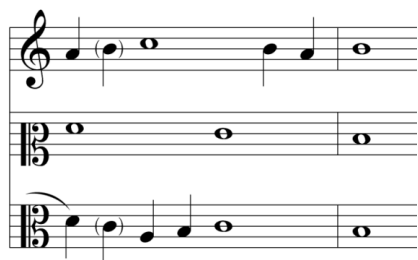
Ejemplo de contrapunto en dos voces en quinta especie sobre *cantus firmus* en modo jónico. (Pág.151)

## 5.10 CONTRAPUNTO LIBRE EN DOS PARTES

Este contrapunto se da cuando ambas partes tienen ritmo libre, y no hay *cantus firmus*. En la mayoría de los casos, las reglas de la quinta especie se aplican. Sin embargo, Jeppesen hace las siguientes anotaciones:

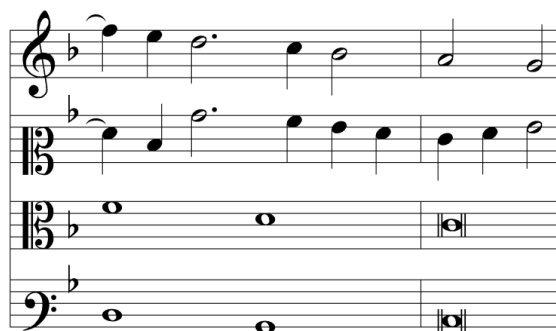
- 1) La regla que dice que no debe haber disonancias en la escritura de nota contra nota, se aplica sólo para los valores más largos que las negras. Vemos en el siguiente ejemplo (en tres partes), cómo la voz superior y la voz inferior realizan, cada una, una disonancia sobre la misma fracción del compás. Sin embargo, cada una de estas

disonancias es tratada perfectamente en sí misma y con relación al *cantus firmus*. La voz superior utiliza la negra como una nota de paso, mientras que la voz inferior ejecuta la cambiata de cinco notas; dos figuras ornamentales simultáneas.



Debemos observar cómo estas dos voces antes mencionadas llegan a una disonancia de nota contra nota; lo interesante es que el manejo de cada voz es perfecto en su disonancia en relación con el *cantus firmus*. Si ésta buena relación se mantiene, podemos hacer uso de esta herramienta.

Veamos otro caso:



Jeppesen nos recalca lo irregular de este caso en particular: en la primera voz, tenemos el uso correcto de la nota de paso, pero en la segunda, tenemos un salto de sexta, luego de una disonancia que se ha introducido por salto de tercera.

Observemos cómo las disonancias sólo ocurren entre las notas negras, como ya habíamos explicado; ahora veamos que las líneas que tienen las notas negras no rompen regla alguna en relación con las voces que tienen notas largas.

Las siguientes reglas para las disonancias de “nota contra nota” son observadas:

- a) Valores más largos que las negras no pueden disonar con notas de la misma duración, es decir, *sólo* las notas negras pueden disonar como nota contra nota.
- b) Si las negras hacen disonancias con las negras en dos voces, ambas voces deben tratar su respectiva disonancia correctamente, como si lo estuvieran haciendo en relación con un *cantus firmus*. Esta regla se aplica también al escribir en tres o más partes, cuando las voces se mueven en relación de negra contra negra.
- c) Cuando en contrapunto en tres o más partes, una o más voces se mueven simultáneamente en relación de negra contra negra, estas voces pueden hacer disonancias recíprocamente, sólo si cada voz trata su disonancia correctamente en relación con las notas tenidas en las demás partes.

Jeppesen cita a W.S. Rockstro; el cual dice en su libro “*the rules of Counterpoint*” (London, 1882, Pág. 102). Que es suficiente que las partes que hacen la disonancia entre sus negras, las relaciones de acuerdo con las reglas sólo con relación al bajo, mas no es necesario que se relacionen correctamente con otra voz que tenga notas largas

Jeppesen ofrece entonces otro ejemplo en su pie de página (Pág. 154):



Señalando que no es posible, dentro del estilo de Palestrina, aplicarla observación de Rockstro; pues la segunda voz, en relación con la primera, no realiza un manejo, en la



tercera negra, de acuerdo con las reglas. Por tanto, queda claro que las dos voces que realizan el movimiento por negras, pueden disonar entre ellas, sólo si sus líneas van de acuerdo con todo lo mencionado en relación con las demás voces cuando éstas tienen notas largas, no sólo con relación al bajo.

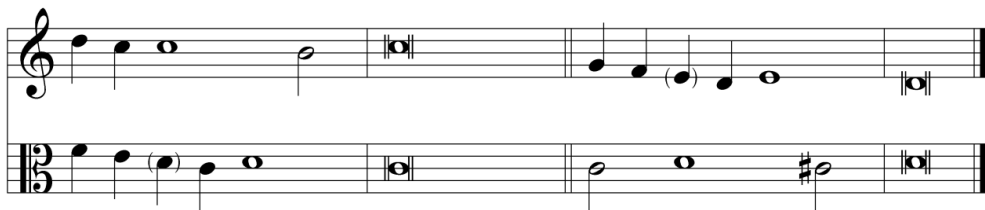
- 2) La regla que prohíbe el uso de negras acentuadas como disonancias, puede ser infringida en contrapunto libre, bajo las siguientes condiciones: Cuando cuatro negras, la primera acentuada, (parte uno o tres del compás) se usan como grupo por grado conjunto descendente; la tercera, tanto como la segunda y la cuarta, pueden ser disonantes.

Para que esto pueda ocurrir, se deben cumplir las siguientes condiciones:

- a) La cuarta negra debe ir a su segunda superior



- b) La voz contrapuntística (*counter voice*) debe formar una suspensión disonante a la voz que hace el movimiento por negras:



Este particular uso de la disonancia sobre negra acentuada se ve mucho en las fórmulas cadenciales, dice Jeppesen; se ve, tanto en obras en dos voces como en varias partes.

Una de sus fórmulas más comunes es la siguiente



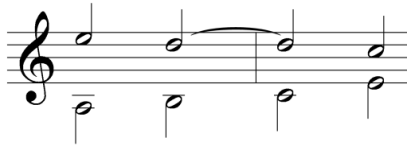
Jeppesen explica este fenómeno como una *cambiata* rellena, y nos explica que los compositores del pasado escuchaban la segunda versión en lugar de la primera.



3) En relación con la resolución de la suspensión, ya no es necesario resolverla de una manera oblicua como lo hacíamos en la cuarta especie, sino que la voz sobre la cual se realizó la suspensión, puede moverse o saltar en cualquier dirección, siempre y cuando llegue a una consonancia imperfecta.



De esta manera, vemos cómo, en contrapunto libre, podemos hacer disonancias que antes no estaban permitidas ya que su resolución oblicua daba como resultado un intervalo perfecto. La suspensión 9-8 antes era impensable; sin embargo, ahora podemos tener una disonancia de novena que resuelve a un intervalo imperfecto, pues la voz que no realiza la síncope puede moverse o, incluso, saltar.



Es posible, también, que la voz tenida, sobre la cual se realiza la disonancia, se mueva antes de que la voz disonante resuelva la suspensión.

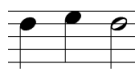
Para mover la voz “tenida”, sólo son posibles estas cuatro variantes:

- a) Movimiento por bordadura inferior como se observa en la misa de Palestrina  
“*Vir iGalilaei*”



Vemos aquí que el *la* del bajo forma la disonancia de cuarta con la suspensión de la primera voz, este *la*, en vez de quedarse quieto, ejecuta una bordadura inferior, y, justo cuando regresa al *la*, la primera voz resuelve la disonancia.

- b) Movimiento por bordadura superior, como se ve en la misa de Palestrina  
“*Laudate dominum*”:





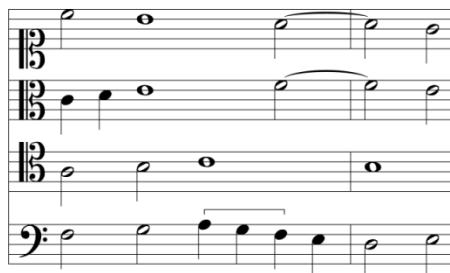
Igual al caso anterior entre la primera y la segunda voz pero, esta vez, el movimiento de la voz será una bordadura superior, la cual, de acuerdo con las reglas mencionadas anteriormente, debe ir una nota de mayor duración que la negra.

- c) Movimiento por nota de paso ascendente, como se ve en el motete de Palestrina "*Doctor bonus*".



Podemos observar que, en este caso, el *re* del bajo es usado como nota de paso en dirección ascendente. También podemos analizar cómo, si retiramos el *re*, la voz del bajo saltaría mientras que la voz sincopada resuelve la disonancia. Podemos entonces entender que este caso, en el que se utiliza una nota de paso, podría ser visto como una ornamentación de ese salto antes mencionado.

- d) Movimiento por nota de paso descendente, como se ve en el motete de Palestrina "*Domine quando veneris*":



Igual al caso anterior pero la nota de paso *sol* va en dirección descendente.

Para que la voz acompañante de la síncopa disonante pueda moverse, debemos tener en cuenta la siguiente regla: “cuando la voz que acompaña la suspensión disonante se mueve luego de la duración de una negra, es necesario que en esta voz, luego de la negra acentuada, existan dos negras en relación de segunda (*When the accompanying voice to the dissonant suspensión moves on after only the duration of a quarter, it is necessary that (in this voice) the first (accented) quarter be followed by two steps of the second*). (Pág. 158).

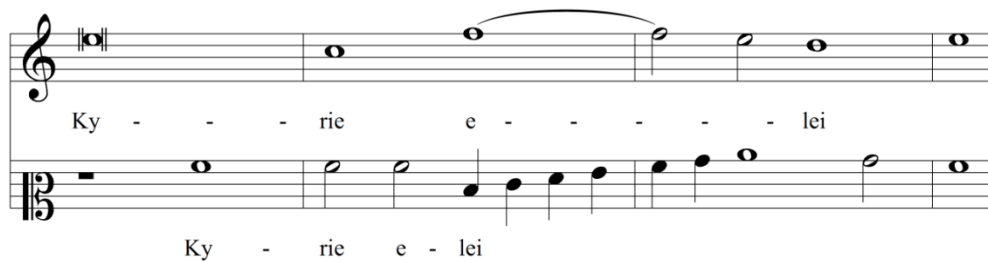
Estas relaciones de segunda pueden formar las ya mencionadas notas de paso o bordaduras.

Cabe aclarar que, para la ornamentación con bordadura superior, esta regla no se aplicaría, ya que, como el mismo Jeppesen lo ha mencionado, luego de la bordadura superior se debe proseguir a un valor mayor que la negra.

La única excepción a la regla anterior es la de la *cambiata*.

Jeppesen también resalta la importancia de los ritmos complementarios y nos menciona que este manejo rítmico es de gran importancia cuando escribimos contrapunto libre, y que debemos buscar un buen balance entre el movimiento rítmico de las partes. Para ilustrar este punto, nos ofrece el siguiente ejemplo:

Misa “*spem in alium*” de Palestrina.



Otra importante anotación nos dice que ambas voces no deben hacer síncopas al mismo tiempo; es mejor, si una voz ejecuta una síncopa, que la otra marque de manera fuerte el acento en el lugar natural del compás pues, si una voz no marca ese pulso fuerte, no se notaría la suspensión y se obtendría un efecto rítmico confuso.

Jeppesen cita a Vicentino: *“Debe ser notado que, cuando una o dos partes realizan la suspensión al mismo tiempo, la suspensión no ocurre en todas las partes, ya que, si esto sucediera, la suspensión no sería evidente; la suspensión puede ser distinguida si, por lo menos, una parte canta sobre el pulso.”* (L’antica música..., 1557, P. 33.)

- 3) Para los paralelismos de sextas y terceras, éstas pueden presentarse en mayor número que si estuviéramos en valores más largos que la negra, ya que, según observa Jeppesen, el movimiento contrario parece no ser tan efectivo en valores rápidos

## 5.11 SOBRE LA ASIGNACIÓN DE TEXTO

Jeppesen aclara que, en su libro, cuando se realizan ejercicios sobre *cantus firmus*, éstos se han hecho sin texto; sin embargo, recalca que sin letra, la polifonía vocal realmente pierde uno de sus pilares. También nos menciona que las reglas para asignar texto habían sido trabajadas en el siglo XVI por Vicentino y Zarlino y fueron aceptadas por los compositores de la época de Palestrina. Estas reglas son:

- 1) Cualquier nota de mayor valor que una negra puede llevar una sílaba
- 2) Una negra sólo puede llevar una sílaba si ésta no es acentuada, si está precedida por una blanca con puntillo si le sigue una nota de mayor valor:



- 3) Una nota de menor valor que una negra no puede llevar una sílaba
- 4) Un grupo de negras puede llevar una sílaba (a manera de melisma). Sólo la primera negra de este grupo lleva la sílaba, y el resto de negras que le siguen la prolongarán:



- 5) La acentuación natural del texto, siempre que sea posible, debe también coincidir con la acentuación de compás: sílaba acentuada sobre pulso acentuado y viceversa
- 6) No es conveniente cambiar de sílabas en valores más cortos que la blanca, ya que esto dificulta la interpretación.

Distribución errada del texto:



Distribución del texto aceptada

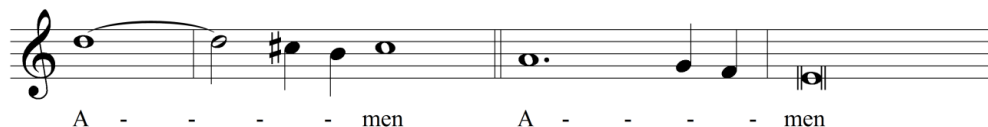


Jeppesen, Diether de la Motte y Gauldin señalan que es preferible cambiar de sílaba luego de un grupo de negras, sobre la segunda nota blanca que sigue a dicho grupo, no sobre la primera.

*Hay otra razón, al menos en este texto, y es que la blanca sigue a las negras tienen acento por sí misma, como destino o llegada de las negras, con la que la sílaba si, de Ecclesia, quedaría acentuada; y como el melisma debe estar relevando una sílaba acentuada, la siguiente no tendrá acento prosódico y por tanto, no deberá estar situada en sitio de acento métrico. (Anotación del maestro G. Yepes)*

Jeppesen añade que es preferible no cambiar de sílaba después de una blanca con puntillo, excepto en los casos visto en los casos número 2.

- 7) La última sílaba debe coincidir con la última de la nota de la obra. Dada esta regla, los siguientes fragmentos son aceptados como excepción de la regla anterior.





- 8) En el caso de la imitación, la asignación de texto usada en la primera frase por imitar [sujeto] debe respetarse en las demás partes cuando éstas imitan la primera. [Asignar el mismo texto a la siguiente voz cuando se está imitando el sujeto]
- 9) Al repetir nota, se asigna una nueva sílaba, con la excepción de las notas de carácter ornamental (la anticipación en negras no lleva taxto) (Pág.160).

## 5.12 IMITACIÓN

Jeppesen nos dice que la imitación es una de las características más importante de la polifonía, ya que, cuando las diferentes partes se imitan entre sí, el resultado favorece la unidad en las obras que buscan independencia. La variedad dentro la unidad es uno de los principios más antiguos de la música.

El autor reconoce cuatro tipos de imitación: estricta, en la cual la parte que imita copia exactamente la intervállica de la voz original; libre, en la cual la voz que imita puede cambiar la calidad del intervalo, de mayor a menor y viceversa o puede realizar pequeños cambios en el diseño melódico; tonal, en la cual se presta especial atención a saltar y afianzar la tonalidad en la que se está trabajando; bajo esta técnica tendremos entradas en la tónica, luego en la dominante, luego de nuevo en la tónica etc. esta manera de imitar fue la más usada por Bach y Händel. Por último, tenemos la imitación real. Jeppesen nos dice que, cuando una imitación no es tonal, será real. El autor nos ofrece el siguiente ejemplo para ilustrar la imitación real.

Motete de Palestrina "*Hodie beata*"

The image shows a musical score for a four-part setting of the text "Hodie debet a virgo Maria". The score is written on four staves, each with a different clef: the first staff is a soprano clef (C1), the second is an alto clef (C3), the third is a tenor clef (C4), and the fourth is a bass clef (C2). The key signature has one flat (B-flat). The lyrics are written below the staves, with hyphens indicating syllables spread across multiple notes. The first staff (soprano) enters with a whole note on G4. The second staff (alto) enters with a whole note on E4. The third staff (tenor) enters with a whole note on C4. The fourth staff (bass) enters with a whole note on G3. The text "Hodie debet a virgo Maria" is repeated across the staves, with the lyrics "Ho - di - e be - a - ta vir - go Ma - ri -" appearing on the first staff and "Ho - di - e be - a - ta vir" on the second staff. The third staff has "a, vir" and the fourth staff has "a".

En el ejemplo anterior, vemos cómo la primera voz entra en *sol*, la segunda en *re*, la tercera entra en *la* y la cuarta en *re*; como vemos, la relación de tonos entre las entradas no obedece al principio tonal de la tónica-dominante-tónica-dominante.

Este tipo de imitación es conocida como real, ya que el intervalo imitativo de cuarta se respeta entre las diferentes entradas de las partes.

En el tiempo de Palestrina, las imitaciones reales eran las más comunes; sin embargo, se observan imitaciones tonales también.

Motete de Palestrina "*surge prope*"

Sur - ge, pro - pe - ra a - mi - ca me - a, a - mi - ca me -

Sur - - - ge, pro - pe - ra a - mi - ca

Sur - - -

a, a - mi - ca me - a

me - - - a, a - mi - ca me - a, sur - - ge pro - pe

ge, pro - pe - ra a - mi - ca a - mi - ca me - a, a

Sur - - - ge, pro - pe

Las imitaciones pueden realizarse, así mismo, mediante los procedimientos de la inversión, en la cual un salto de quinta ascendente es imitado con salto de quinta descendente, etc.

Ky - rie e - lei

Ky - ri - e - lei - - - son

Aumentación, cuando las notas se imitan al doble de su valor original:

Ky - - - rie e - lei

Ky - ri - e - lei - - - son Ky - rie e - lei

Disminución, a la mitad del valor original:

Ky - rie

Ky - rie e - lei - - - son

Jeppesen menciona que tales medios fueron más comunes en tiempo anteriores a Palestrina.

También es común encontrar el procedimiento de *stretto*

Es muy común encontrar *stretti* donde la acentuación se ve alterada, y, por ende, la acentuación del texto parece errada ya que las sílabas acentuadas se convierten en no acentuadas y viceversa.

Fu - - - it ho - mo mis - sus a De - o,

Fu - it ho - mo mis-sus a De - o, fu - - - it ho

La imitación se puede dar según cualquier intervalo (imitación a la quinta, sexta, etc.); la voz que imita puede entrar en cualquier nota de la escala si ella es consonante; inclusive, puede entrar con una nota que produzca una síncopa disonante. En el estilo de Palestrina, la imitación a la quinta es la más común; luego le sigue la imitación al unísono y a la octava, especialmente en obras para el mismo tipo de voz.

*En el ejemplo anterior, los acentos prosódicos de texto se aseguran correspondientemente por duración o por altura en las melodías, ya que habían compases obligados métricamente. (Anotación del maestro. G. Yepes.)*

La imitación según otros intervalos ocurre ocasionalmente; cuando esto sucede, generalmente se usa para algún tipo de elaboración canónica. (Pág.167)

Jeppesen menciona que se deben examinar bien las líneas melódicas para ver que sean aptas para un tratamiento imitativo. Nos señala que las melodías que no tienen un rasgo característico se pueden difuminar dentro de la textura y no reconocerse su imitación. Por eso nos señala que la melodía verdaderamente propensa a ser imitada debe tener un elemento que la identifique, bien sea un salto, un giro melódico, una característica rítmica, etc. Cabe decir que estas características deben estar cobijadas por las reglas del estilo.

El autor nos trae un ejemplo de este rango melódico característico; del motete de Palestrina “*O quantus luctus*” (Oh, qué grande el dolor). Tenemos el tratamiento expresivo del texto sobre la palabra *quantus* al asignarla al salto de octava; haciendo de este salto el rasgo característico del “sujeto” que va a ser imitado.

O quan - tus lu - ctus ho - mi -

num - O mi - num  
 67 quan - tus lu - ctus ho -

Ejemplo de imitación en la obra de Palestrina (Pág.168):

Val - de ho - no - ran - dus est

### 5.13 PRIMERA ESPECIE EN TRES PARTES

Por primera vez es posible el uso explícito de la tríada; ésta debe ser usada completa tanto como sea posible dentro del contrapunto sin descuidar la buena conducción de las voces. Ya que el contrapunto en tres partes es menos “transparente” que el contrapunto en dos voces, en vista de que la casi obligada presencia de la tríada desplaza en grandes partes las sonoridades justas o perfectas, ciertas reglas concernientes a los intervalos consonantes y disonantes cambian.

- 1) Las cuartas aumentadas y perfectas, y las quintas disminuidas y, en menor grado, las cuartas disminuidas, pueden ser consideradas y tratadas como combinaciones consonantes, pero sólo si no son disonantes con el bajo.

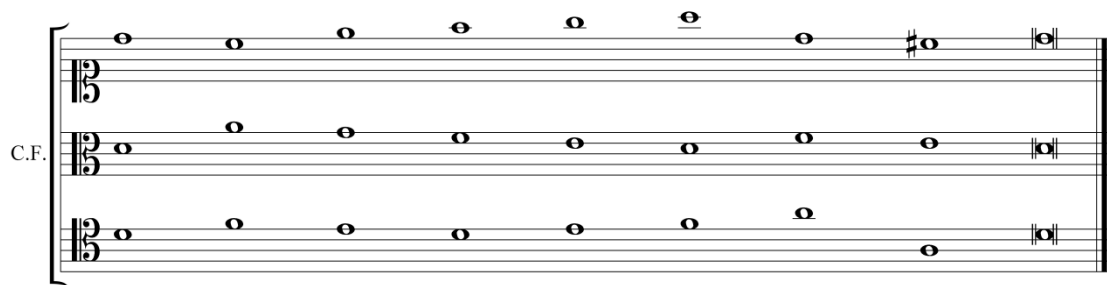
Las disonancias son más perceptibles como tales cuando involucran el bajo; por lo tanto, las disonancias mencionadas anteriormente, o las disonancias débiles son susceptibles de ser halladas entre las dos voces superiores. En otras palabras, podemos usar acordes en estado fundamental o en primera inversión pero el acorde en segunda inversión debe ser manejado como una disonancia, ya que se forma una relación de cuarta con el bajo.

El acorde disminuido en primera inversión es usado como un acorde libre (sólo se permite su uso en esta inversión); de igual manera, aunque raro, el acorde aumentado en primera inversión ocurre en la música de Palestrina.

- 2) La regla que prohíbe el salto de ambas voces en la misma dirección, donde una de ellas supera la cuarta (recordemos que la octava no cuenta por ser repetición de tono) se aplica para el contrapunto en tres y cuatro partes sólo cuando las voces externas están involucradas e, inclusive, cuando todas las voces saltan.
- 3) Las quintas y octavas ocultas son permitidas en textura en cuatro partes entre las voces internas o entre una de las voces externas y una voz interna. Las quintas

directas entre voces externas pueden ser usadas si la voz superior se mueve por grado conjunto. Las octavas ocultas entre voces externas deben ser evitadas (por lo menos en textura en menos de cuatro partes). Las octavas ocultas son toleradas en puntos cadenciales (si ocurre en el penúltimo compás).(Pág.176)

- 4) Los unísonos pueden usarse en dos de las tres voces; sin embargo, sólo en la primera y la última nota pueden estar las tres voces en unísono en estos ejercicios. [se traduce literal la anotación de Jeppesen “of the exercise” ya que no es claro si habla sólo para ejercicios o si en obras de Palestrina ocurre el mismo caso.]
- 5) Se puede comenzar y terminar con la tríada completa pero sólo en la de tónica. En el primer acorde, se debe usar una tercera mayor si las tres voces comienzan al mismo tiempo. Si la voz que contiene la tercera comienza luego del cantus firmus, esta tercera puede ser menor. En todos los casos, la tercera final del acorde debe ser mayor. También es posible terminar sin tercera, o sin quinta; y es posible comenzar omitiendo la tercera.
- 6) La sensible no debe ser duplicada, no importa si es natural o alterada por música ficta



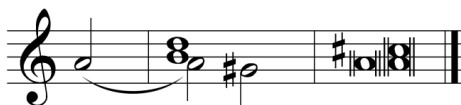


Ejemplo de contrapunto de primera especie en tres voces sobre *cantus firmus* en modo dórico. (Pág.177).

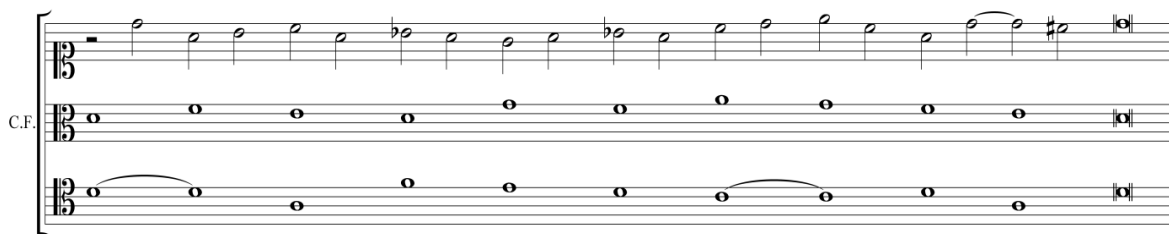
#### 5.14 SEGUNDA ESPECIE EN TRES PARTES

En esta especie, una parte escrita en blancas y otra escrita en redondas son añadidas al *cantus firmus*. Las reglas vistas anteriormente sobre la segunda especie se aplican; los cambios se verán a continuación.

Para las cadencias finales, es posible usar la suspensión vista en la cuarta especie; en el caso de que la suspensión sea en el bajo, es posible utilizar el acorde disminuido es estado fundamental pero sólo en disposición cerrada, de la siguiente manera



Jeppesen no añade nuevas reglas a esta especie.

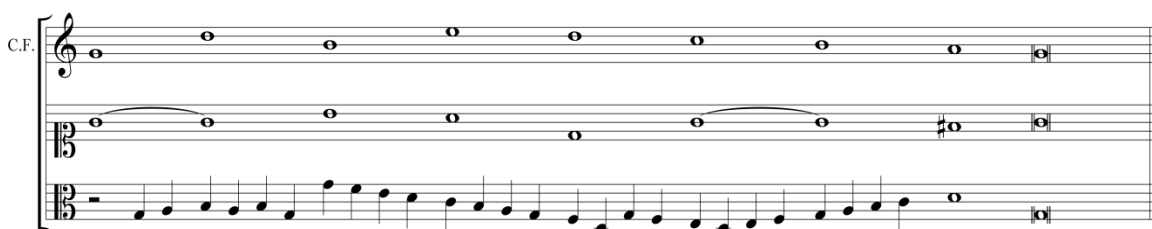


Ejemplo de contrapunto de segunda especie en tres artes sobre *cantus firmus* en modo dórico. (Pág.180)

### 5.15 TERCERA ESPECIE EN TRES PARTES

En esta especie, dos voces se añaden al *cantus firmus*; una debe estar escrita en negras, y la otra en redondas.

Jeppesen no añade reglas nuevas a aquéllas que ya ha trabajado. (Pág.180)



Contrapunto de tercera especie en tres voces sobre *cantus firmus* en modo Mixolidio. (Pág.182)

El autor propone, dentro de los ejercicios, la realización de una parte en tercera especie y otra en segunda sobre el *cantus firmus*; añade que la relación entre las voces que hacen tercera en segunda especie, debe ser como un contrapunto de segunda especie, de lo cual infiere que la tercera negra no puede ser disonante.



Ejemplo de contrapunto de tercera y segunda especie sobre *cantus firmus* en modo eólico en tres partes. (Pág.187)

Nuestro autor nos presenta el siguiente caso:



Explica la disonancia de la voz superior como una disonancia “parásita”. En efecto, es aparentemente incorrecta y no debería presentarse de esa manera (por salto a la disonancia de segunda *mi-re*), pero ya que se mezcla con el *re* del *cantus firmus*, lo que escuchamos será lo siguiente.



De esta manera, las disonancias incorrectas pueden esconderse dentro de disonancias correctas.

## 5.16 CUARTA ESPECIE EN TRES PARTES

En esta especie, una parte en cuarta y otra en primera especie son añadidas al *cantus firmus*. Las reglas vistas sobre la cuarta especie en dos partes se aplican, con ciertas excepciones que se verán a continuación.

Recordemos que habíamos habla de disonancias que no podíamos usar ya que la resolución de ésta llevaba a un intervalo perfecto. Ahora estas disonancias pueden ser

usadas si, en alguna de las otras voces, se produce una buena resolución de la suspensión a intervalo imperfecto. Veamos los siguientes casos:

En A, vemos la suspensión de cuarta en la voz grave; esta suspensión es totalmente válida, ya que forma una disonancia de segunda al mismo tiempo con la voz del medio sobre la nota *si*.

En B, la suspensión de séptima es aceptada en el bajo por la misma razón anterior.

De la misma manera C. y D. tienen una suspensión de séptima y de cuarta respectivamente, haciendo que suspensión de novena entre las dos voces superiores sea aceptable.

Jeppesen sugiere realizar ejercicios donde se combinen la cuarta y la tercera especie con el *cantus firmus*.

Contrapunto en tres voces, tercera y cuarta especie, sobre *cantus firmus* en modo frigio.  
(Pág.191)

### 5.17 QUINTA ESPECIE EN TRES PARTES

Las mismas reglas de la quinta especie en dos partes se aplican para esta especie en tres partes.

Jeppesen, a continuación, nos ilustra sobre una herramienta bastante peculiar, en el caso de cuarta consonante.



Veamos cómo, el ejemplo anterior, en la parte débil del compás, la voz del medio dista una cuarta, la cual está ligada sobre un bajo estático. Esta cuarta es tratada como si fuese una consonancia pues funciona como preparación (recordemos que la blanca no acentuada de donde parte la ligadura debe ser una consonancia), de una disonancia segunda con la voz superior, para luego ir a su resolución obligada.

La disonancia de cuarta es tan suave y dócil cuando se contrapone a una disonancia de las más fuertes como lo son las disonancia de segunda o séptima, que casi suena como una consonancia.

Parece que estos casos son comparables con el uso del 6/4 como bordadura que se ornamenta como una suspensión, pero a veces no existe suspensión; sólo el 6/4 como bordadura:



Contrapunto de quinta especie en tres voces sobre *cantus firmus* en modo Mixolidio. (Pág.196).

El autor nos sugiera escribir en tres partes contrapunto libre, sin imitaciones.

Ejemplo de contrapunto libre sin imitación. (Pág.197)

## 5.18 IMITACIÓN

Se escriben dos partes en imitación sobre el *cantus firmus*.

Ejemplo imitación en tres voces sobre *cantus firmus* en modo dórico. (Pág.198)

Para la imitación libre en tres partes, no es necesario añadir más reglas. Sin embargo, se anotan unas recomendaciones: tratar de usar la tríada completa cada vez que sea posible. Un efecto bastante bello se obtiene si la tercera voz entra y completa las armonías necesarias que le faltaban a las demás voces para generar tríadas completas. La tercera voz puede entrar sobre un punto de suspensión

Palestrina, Benedictus de la “*Missa brevis*” (Pág. 199)

Be - ne - di - ctus qui ve - nit, qui ve - nit, qui ve - nit. Be - ne - di - ctus qui ve

## 5.19 PRIMERA ESPECIE EN CUATRO PARTES

La siguiente regla debe ser añadida a las que tenemos hasta el momento: las octavas ocultas que involucran la voz superior son permitidas si ésta se mueve por grado conjunto.

No es necesario añadir más reglas.

C.F. Be - ne - di - ctus qui ve

Ejemplo de primera especie en cuatro pares sobre *cantus firmus* en modo mixolidio.  
(Pág.203)

## 5.20 SEGUNDA ESPECIE EN CUATRO PARTES

No es necesario añadir más reglas.

The musical score for the second species in four parts, Mixolydian mode, consists of four staves. The top staff is in treble clef and contains a melody of eighth and quarter notes. The bottom three staves are in bass clef and contain a *cantus firmus* (C.F.) consisting of whole notes. The key signature has one flat (B-flat), and the mode is Mixolydian. The piece concludes with a double bar line.

Ejemplo de segunda especie en cuatro partes sobre *cantus firmus* en modo dórico. (Pág. 204)

## 5.21 TERCERA ESPECIE EN CUATRO PARTES

No es necesario añadir más reglas.

The musical score for the third species in four parts, Dorian mode, consists of four staves. The top staff is in treble clef and contains a melody of eighth and quarter notes. The bottom three staves are in bass clef and contain a *cantus firmus* (C.F.) consisting of whole notes. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the mode is Dorian. The piece concludes with a double bar line.



Ejemplo de contrapunto en tercera especie en cuatro voces sobre *cantus firmus* en modo dórico. (Pág. 205)

Jeppesen sugiere añadir una parte en primera, una en segunda, y una en tercera especie sobre el *cantus firmus*.

The image shows a musical score for four voices. The top staff is the *cantus firmus* (C.F.) in Dorian mode, written in a soprano clef with a key signature of one sharp (F#). It consists of a sequence of eighth notes: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F#6, G6, A6, B6, C7, D7, E7, F#7, G7, A7, B7, C8, D8, E8, F#8, G8, A8, B8, C9, D9, E9, F#9, G9, A9, B9, C10, D10, E10, F#10, G10, A10, B10, C11, D11, E11, F#11, G11, A11, B11, C12, D12, E12, F#12, G12, A12, B12, C13, D13, E13, F#13, G13, A13, B13, C14, D14, E14, F#14, G14, A14, B14, C15, D15, E15, F#15, G15, A15, B15, C16, D16, E16, F#16, G16, A16, B16, C17, D17, E17, F#17, G17, A17, B17, C18, D18, E18, F#18, G18, A18, B18, C19, D19, E19, F#19, G19, A19, B19, C20, D20, E20, F#20, G20, A20, B20, C21, D21, E21, F#21, G21, A21, B21, C22, D22, E22, F#22, G22, A22, B22, C23, D23, E23, F#23, G23, A23, B23, C24, D24, E24, F#24, G24, A24, B24, C25, D25, E25, F#25, G25, A25, B25, C26, D26, E26, F#26, G26, A26, B26, C27, D27, E27, F#27, G27, A27, B27, C28, D28, E28, F#28, G28, A28, B28, C29, D29, E29, F#29, G29, A29, B29, C30, D30, E30, F#30, G30, A30, B30, C31, D31, E31, F#31, G31, A31, B31, C32, D32, E32, F#32, G32, A32, B32, C33, D33, E33, F#33, G33, A33, B33, C34, D34, E34, F#34, G34, A34, B34, C35, D35, E35, F#35, G35, A35, B35, C36, D36, E36, F#36, G36, A36, B36, C37, D37, E37, F#37, G37, A37, B37, C38, D38, E38, F#38, G38, A38, B38, C39, D39, E39, F#39, G39, A39, B39, C40, D40, E40, F#40, G40, A40, B40, C41, D41, E41, F#41, G41, A41, B41, C42, D42, E42, F#42, G42, A42, B42, C43, D43, E43, F#43, G43, A43, B43, C44, D44, E44, F#44, G44, A44, B44, C45, D45, E45, F#45, G45, A45, B45, C46, D46, E46, F#46, G46, A46, B46, C47, D47, E47, F#47, G47, A47, B47, C48, D48, E48, F#48, G48, A48, B48, C49, D49, E49, F#49, G49, A49, B49, C50, D50, E50, F#50, G50, A50, B50, C51, D51, E51, F#51, G51, A51, B51, C52, D52, E52, F#52, G52, A52, B52, C53, D53, E53, F#53, G53, A53, B53, C54, D54, E54, F#54, G54, A54, B54, C55, D55, E55, F#55, G55, A55, B55, C56, D56, E56, F#56, G56, A56, B56, C57, D57, E57, F#57, G57, A57, B57, C58, D58, E58, F#58, G58, A58, B58, C59, D59, E59, F#59, G59, A59, B59, C60, D60, E60, F#60, G60, A60, B60, C61, D61, E61, F#61, G61, A61, B61, C62, D62, E62, F#62, G62, A62, B62, C63, D63, E63, F#63, G63, A63, B63, C64, D64, E64, F#64, G64, A64, B64, C65, D65, E65, F#65, G65, A65, B65, C66, D66, E66, F#66, G66, A66, B66, C67, D67, E67, F#67, G67, A67, B67, C68, D68, E68, F#68, G68, A68, B68, C69, D69, E69, F#69, G69, A69, B69, C70, D70, E70, F#70, G70, A70, B70, C71, D71, E71, F#71, G71, A71, B71, C72, D72, E72, F#72, G72, A72, B72, C73, D73, E73, F#73, G73, A73, B73, C74, D74, E74, F#74, G74, A74, B74, C75, D75, E75, F#75, G75, A75, B75, C76, D76, E76, F#76, G76, A76, B76, C77, D77, E77, F#77, G77, A77, B77, C78, D78, E78, F#78, G78, A78, B78, C79, D79, E79, F#79, G79, A79, B79, C80, D80, E80, F#80, G80, A80, B80, C81, D81, E81, F#81, G81, A81, B81, C82, D82, E82, F#82, G82, A82, B82, C83, D83, E83, F#83, G83, A83, B83, C84, D84, E84, F#84, G84, A84, B84, C85, D85, E85, F#85, G85, A85, B85, C86, D86, E86, F#86, G86, A86, B86, C87, D87, E87, F#87, G87, A87, B87, C88, D88, E88, F#88, G88, A88, B88, C89, D89, E89, F#89, G89, A89, B89, C90, D90, E90, F#90, G90, A90, B90, C91, D91, E91, F#91, G91, A91, B91, C92, D92, E92, F#92, G92, A92, B92, C93, D93, E93, F#93, G93, A93, B93, C94, D94, E94, F#94, G94, A94, B94, C95, D95, E95, F#95, G95, A95, B95, C96, D96, E96, F#96, G96, A96, B96, C97, D97, E97, F#97, G97, A97, B97, C98, D98, E98, F#98, G98, A98, B98, C99, D99, E99, F#99, G99, A99, B99, C100, D100, E100, F#100, G100, A100, B100, C101, D101, E101, F#101, G101, A101, B101, C102, D102, E102, F#102, G102, A102, B102, C103, D103, E103, F#103, G103, A103, B103, C104, D104, E104, F#104, G104, A104, B104, C105, D105, E105, F#105, G105, A105, B105, C106, D106, E106, F#106, G106, A106, B106, C107, D107, E107, F#107, G107, A107, B107, C108, D108, E108, F#108, G108, A108, B108, C109, D109, E109, F#109, G109, A109, B109, C110, D110, E110, F#110, G110, A110, B110, C111, D111, E111, F#111, G111, A111, B111, C112, D112, E112, F#112, G112, A112, B112, C113, D113, E113, F#113, G113, A113, B113, C114, D114, E114, F#114, G114, A114, B114, C115, D115, E115, F#115, G115, A115, B115, C116, D116, E116, F#116, G116, A116, B116, C117, D117, E117, F#117, G117, A117, B117, C118, D118, E118, F#118, G118, A118, B118, C119, D119, E119, F#119, G119, A119, B119, C120, D120, E120, F#120, G120, A120, B120, C121, D121, E121, F#121, G121, A121, B121, C122, D122, E122, F#122, G122, A122, B122, C123, D123, E123, F#123, G123, A123, B123, C124, D124, E124, F#124, G124, A124, B124, C125, D125, E125, F#125, G125, A125, B125, C126, D126, E126, F#126, G126, A126, B126, C127, D127, E127, F#127, G127, A127, B127, C128, D128, E128, F#128, G128, A128, B128, C129, D129, E129, F#129, G129, A129, B129, C130, D130, E130, F#130, G130, A130, B130, C131, D131, E131, F#131, G131, A131, B131, C132, D132, E132, F#132, G132, A132, B132, C133, D133, E133, F#133, G133, A133, B133, C134, D134, E134, F#134, G134, A134, B134, C135, D135, E135, F#135, G135, A135, B135, C136, D136, E136, F#136, G136, A136, B136, C137, D137, E137, F#137, G137, A137, B137, C138, D138, E138, F#138, G138, A138, B138, C139, D139, E139, F#139, G139, A139, B139, C140, D140, E140, F#140, G140, A140, B140, C141, D141, E141, F#141, G141, A141, B141, C142, D142, E142, F#142, G142, A142, B142, C143, D143, E143, F#143, G143, A143, B143, C144, D144, E144, F#144, G144, A144, B144, C145, D145, E145, F#145, G145, A145, B145, C146, D146, E146, F#146, G146, A146, B146, C147, D147, E147, F#147, G147, A147, B147, C148, D148, E148, F#148, G148, A148, B148, C149, D149, E149, F#149, G149, A149, B149, C150, D150, E150, F#150, G150, A150, B150, C151, D151, E151, F#151, G151, A151, B151, C152, D152, E152, F#152, G152, A152, B152, C153, D153, E153, F#153, G153, A153, B153, C154, D154, E154, F#154, G154, A154, B154, C155, D155, E155, F#155, G155, A155, B155, C156, D156, E156, F#156, G156, A156, B156, C157, D157, E157, F#157, G157, A157, B157, C158, D158, E158, F#158, G158, A158, B158, C159, D159, E159, F#159, G159, A159, B159, C160, D160, E160, F#160, G160, A160, B160, C161, D161, E161, F#161, G161, A161, B161, C162, D162, E162, F#162, G162, A162, B162, C163, D163, E163, F#163, G163, A163, B163, C164, D164, E164, F#164, G164, A164, B164, C165, D165, E165, F#165, G165, A165, B165, C166, D166, E166, F#166, G166, A166, B166, C167, D167, E167, F#167, G167, A167, B167, C168, D168, E168, F#168, G168, A168, B168, C169, D169, E169, F#169, G169, A169, B169, C170, D170, E170, F#170, G170, A170, B170, C171, D171, E171, F#171, G171, A171, B171, C172, D172, E172, F#172, G172, A172, B172, C173, D173, E173, F#173, G173, A173, B173, C174, D174, E174, F#174, G174, A174, B174, C175, D175, E175, F#175, G175, A175, B175, C176, D176, E176, F#176, G176, A176, B176, C177, D177, E177, F#177, G177, A177, B177, C178, D178, E178, F#178, G178, A178, B178, C179, D179, E179, F#179, G179, A179, B179, C180, D180, E180, F#180, G180, A180, B180, C181, D181, E181, F#181, G181, A181, B181, C182, D182, E182, F#182, G182, A182, B182, C183, D183, E183, F#183, G183, A183, B183, C184, D184, E184, F#184, G184, A184, B184, C185, D185, E185, F#185, G185, A185, B185, C186, D186, E186, F#186, G186, A186, B186, C187, D187, E187, F#187, G187, A187, B187, C188, D188, E188, F#188, G188, A188, B188, C189, D189, E189, F#189, G189, A189, B189, C190, D190, E190, F#190, G190, A190, B190, C191, D191, E191, F#191, G191, A191, B191, C192, D192, E192, F#192, G192, A192, B192, C193, D193, E193, F#193, G193, A193, B193, C194, D194, E194, F#194, G194, A194, B194, C195, D195, E195, F#195, G195, A195, B195, C196, D196, E196, F#196, G196, A196, B196, C197, D197, E197, F#197, G197, A197, B197, C198, D198, E198, F#198, G198, A198, B198, C199, D199, E199, F#199, G199, A199, B199, C200, D200, E200, F#200, G200, A200, B200, C201, D201, E201, F#201, G201, A201, B201, C202, D202, E202, F#202, G202, A202, B202, C203, D203, E203, F#203, G203, A203, B203, C204, D204, E204, F#204, G204, A204, B204, C205, D205, E205, F#205, G205, A205, B205, C206, D206, E206, F#206, G206, A206, B206, C207, D207, E207, F#207, G207, A207, B207, C208, D208, E208, F#208, G208, A208, B208, C209, D209, E209, F#209, G209, A209, B209, C210, D210, E210, F#210, G210, A210, B210, C211, D211, E211, F#211, G211, A211, B211, C212, D212, E212, F#212, G212, A212, B212, C213, D213, E213, F#213, G213, A213, B213, C214, D214, E214, F#214, G214, A214, B214, C215, D215, E215, F#215, G215, A215, B215, C216, D216, E216, F#216, G216, A216, B216, C217, D217, E217, F#217, G217, A217, B217, C218, D218, E218, F#218, G218, A218, B218, C219, D219, E219, F#219, G219, A219, B219, C220, D220, E220, F#220, G220, A220, B220, C221, D221, E221, F#221, G221, A221, B221, C222, D222, E222, F#222, G222, A222, B222, C223, D223, E223, F#223, G223, A223, B223, C224, D224, E224, F#224, G224, A224, B224, C225, D225, E225, F#225, G225, A225, B225, C226, D226, E226, F#226, G226, A226, B226, C227, D227, E227, F#227, G227, A227, B227, C228, D228, E228, F#228, G228, A228, B228, C229, D229, E229, F#229, G229, A229, B229, C230, D230, E230, F#230, G230, A230, B230, C231, D231, E231, F#231, G231, A231, B231, C232, D232, E232, F#232, G232, A232, B232, C233, D233, E233, F#233, G233, A233, B233, C234, D234, E234, F#234, G234, A234, B234, C235, D235, E235, F#235, G235, A235, B235, C236, D236, E236, F#236, G236, A236, B236, C237, D237, E237, F#237, G237, A237, B237, C238, D238, E238, F#238, G238, A238, B238, C239, D239, E239, F#239, G239, A239, B239, C240, D240, E240, F#240, G240, A240, B240, C241, D241, E241, F#241, G241, A241, B241, C242, D242, E242, F#242, G242, A242, B242, C243, D243, E243, F#243, G243, A243, B243, C244, D244, E244, F#244, G244, A244, B244, C245, D245, E245, F#245, G245, A245, B245, C246, D246, E246, F#246, G246, A246, B246, C247, D247, E247, F#247, G247, A247, B247, C248, D248, E248, F#248, G248, A248, B248, C249, D249, E249, F#249, G249, A249, B249, C250, D250, E250, F#250, G250, A250, B250, C251, D251, E251, F#251, G251, A251, B251, C252, D252, E252, F#252, G252, A252, B252, C253, D253, E253, F#253, G253, A253, B253, C254, D254, E254, F#254, G254, A254, B254, C255, D255, E255, F#255, G255, A255, B255, C256, D256, E256, F#256, G256, A256, B256, C257, D257, E257, F#257, G257, A257, B257, C258, D258, E258, F#258, G258, A258, B258, C259, D259, E259, F#259, G259, A259, B259, C260, D260, E260, F#260, G260, A260, B260, C261, D261, E261, F#261, G261, A261, B261, C262, D262, E262, F#262, G262, A262, B262, C263, D263, E263, F#263, G263, A263, B263, C264, D264, E264, F#264, G264, A264, B264, C265, D265, E265, F#265, G265, A265, B265, C266, D266, E266, F#266, G266, A266, B266, C267, D267, E267, F#267, G267, A267, B267, C268, D268, E268, F#268, G268, A268, B268, C269, D269, E269, F#269, G269, A269, B269, C270, D270, E270, F#270, G270, A270, B270, C271, D271, E271, F#271, G271, A271, B271, C272, D272, E272, F#272, G272, A272, B272, C273, D273, E273, F#273, G273, A273, B273, C274, D274, E274, F#274, G274, A274, B274, C275, D275, E275, F#275, G275, A275, B275, C276, D276, E276, F#276, G276, A276, B276, C277, D277, E277, F#277, G277, A277, B277, C278, D278, E278, F#278, G278, A278, B278, C279, D279, E279, F#279, G279, A279, B279, C280, D280, E280, F#280, G280, A280, B280, C281, D281, E281, F#281, G281, A281, B281, C282, D282, E282, F#282, G282, A282, B282, C283, D283, E283, F#283, G283, A283, B283, C284, D284, E284, F#284, G284, A284, B284, C285, D285, E285, F#285, G285, A285, B285, C286, D286, E286, F#286, G286, A286, B286, C287, D287, E287, F#287, G287, A287, B287, C288, D288, E288, F#288, G288, A288, B288, C289, D289, E289, F#289, G289, A289, B289, C290, D290, E290, F#290, G290, A290, B290, C291, D291, E291, F#291, G291, A291, B291, C292, D292, E292, F#292, G292, A292, B292, C293, D293, E293, F#293, G293, A293, B293, C294, D294, E294, F#294, G294, A294, B294, C295, D295, E295, F#295, G295, A295, B295, C296, D296, E296, F#296, G296, A296, B296, C297, D297, E297, F#297, G297, A297, B297, C298, D298, E298, F#298, G298, A298, B298, C299, D299, E299, F#299, G299, A299, B299, C300, D300, E300, F#300, G300, A300, B300, C301, D301, E301, F#301, G301, A301, B301, C302, D302, E302, F#302, G302, A302, B302, C303, D303, E303, F#303, G303, A303, B303, C304, D304, E304, F#304, G304, A304, B304, C305, D305, E305, F#305, G305, A305, B305, C306, D306, E306, F#306, G306, A306, B306, C307, D307, E307, F#307, G307, A307, B307, C308, D308, E308, F#308, G308, A308, B308, C309, D309, E309, F#309, G309, A309, B309, C310, D310, E310, F#310, G310, A310, B310, C311, D311, E311, F#311, G311, A311, B311, C312, D312, E312, F#312, G312, A312, B312, C313, D313, E313, F#313, G313, A313, B313, C314, D314, E314, F#314, G314, A314, B314, C315, D315, E315, F#315, G315, A315, B315, C316, D316, E316, F#316, G316, A316, B316, C317, D317, E317, F#317, G317, A317, B317, C318, D318, E318, F#318, G318, A318, B318, C319, D319, E319, F#319, G319, A319, B319, C320, D320, E320, F#320, G320, A320, B320, C321, D321, E321, F#321, G321, A321, B321, C322, D322, E322, F#322, G322, A322, B322, C323, D323, E323, F#323, G323, A323, B323, C324, D324, E324, F#324, G324, A324, B324, C325, D325, E325, F#325, G325, A325, B325, C326, D326, E326, F#326, G326, A326, B326, C327, D327, E327, F#327, G327, A327, B327, C328, D328, E328, F#328, G328, A328, B328, C329, D329, E329, F#329, G329, A329, B329, C330, D330, E330, F#330, G330, A330, B330, C331, D331, E331, F#331, G331, A331, B331, C332, D332, E332, F#332, G332, A332, B332, C333, D333, E333, F#333, G333, A333, B333, C334, D334, E334, F#334, G334, A334, B334, C335, D335, E335, F#335, G335, A335, B335, C336, D336, E336, F#336, G336, A336, B336, C337, D337, E337, F#337, G337, A337, B337, C338, D338, E338, F#338, G338, A338, B338, C339, D339, E339, F#339, G339, A339, B339, C340, D340, E340, F#340, G340, A340, B340, C341, D341, E341, F#341, G341, A341, B341, C342, D342, E342, F#342, G342, A342, B342, C343, D343, E343, F#343, G343, A343, B343, C344, D344, E344, F#344, G344, A344, B344, C345, D345, E345, F#345, G345, A345, B345, C346, D346, E346, F#346, G346, A346, B346, C347, D347, E347, F#347, G347, A347, B347, C348, D348, E348, F#348, G348, A348, B348, C349, D349, E349, F#349, G349, A349, B349, C350, D350, E350, F#350, G350, A350, B350, C351, D351, E351, F#351, G351, A351, B351, C352, D352, E352, F#352, G352, A352, B352, C353, D353, E353, F#353, G353, A353, B353, C354, D354, E354, F#354, G354, A354, B354, C355, D355, E355, F#355, G355, A355, B355, C356, D356, E356, F#356, G356, A356, B356, C357, D357, E357, F#357, G357, A357, B357, C358, D358, E358, F#358, G358, A358, B358, C359, D359, E359, F#359, G359, A359, B359, C360, D360, E360, F#360, G360,

Ejemplo de contrapunto en cuarta especie en cuatro partes sobre *cantus firmus* en modo dórico. (Pág. 209).

El autor sugiere la realización de ejercicios donde se tengan simultáneamente la segunda, tercera y cuarta especie sobre el *cantus firmus*.

The image shows a musical score for contrapuntum in fourth species on a cantus firmus in Dorian mode. The score consists of four staves. The first staff is the cantus firmus (C.F.), written in a single line with a C-clef, showing a sequence of eighth notes. The second staff is the soprano part, written in a single line with a C-clef, showing a sequence of eighth notes. The third staff is the alto part, written in a single line with a C-clef, showing a sequence of eighth notes. The fourth staff is the bass part, written in a single line with a C-clef, showing a sequence of eighth notes. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines.

Ejemplo de contrapunto en segunda, tercera y cuarta especie sobre *cantus firmus* en modo jónico. (Pág. 212).

Estos ejercicios son de gran utilidad cuando se trata de enseñar la independencia de las voces.

### 5.23 QUINTA ESPECIE EN CUATRO PARTES

Una parte se añade en quinta especie y las otras dos en primera especie.

The image shows a musical score for contrapuntum in fifth species on a cantus firmus in Dorian mode. The score consists of four staves. The first staff is the cantus firmus (C.F.), written in a single line with a C-clef, showing a sequence of eighth notes. The second staff is the soprano part, written in a single line with a C-clef, showing a sequence of eighth notes. The third staff is the alto part, written in a single line with a C-clef, showing a sequence of eighth notes. The fourth staff is the bass part, written in a single line with a C-clef, showing a sequence of eighth notes. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines.

Ejemplo de contrapunto de quinta especie en cuatro voces sobre *cantus firmus* en modo dórico. (Pág. 212-213).

## 5.24 IMITACIÓN

Los procedimientos imitativos en obras en cuatro voces son muy comunes en los compositores del siglo XVI; lo extraño son las obras en cuatro partes en tratamiento libre dentro de la obra Palestrina.

Jeppesen nos sugiere realizar ejercicios donde se realicen imitaciones en 3 partes sobre una cuarta que lleva el *cantus firmus*.



Veamos cómo, el siguiente ejemplo imitativo, en modo jónico transpuesto a fa, la soprano entra con la dominante de la escala, y las siguientes entradas en tónica-dominante-tónica de manera rigurosa.

E - go sum pa - - - nis vi - - - - -  
 E - - - - go sum pa - - - -  
 nis vi - vus  
 E - - - - go sum pa - - - - nis vi  
 E - - - - go sum pa

Vale resaltar también la eficacia de las entradas en las diferentes voces; no se siente que las nuevas partes sea superfluas o sin sentido. Se resalta también la entrada del tenor sobre un punto de suspensión, en un tipo de entrada bien característico dentro del siglo XVI.

## 5.25 CONCLUSIONES SOBRE EL TEXTO DE JEPPESEN

Aparte de querer expresar un inmenso respeto y admiración por el trabajo del Doctor Jeppesen y su épico estudio de la obra de Palestrina, cabe mencionar que su conocimiento histórico, su trabajo de fuentes y, sobre todo, su trabajo sobre las obras directas de Palestrina es ejemplar.

No podemos pedir un trabajo más profundo que el realizado en el libro *“The style of Palestrina and the dissonance”* del cual el libro estudiado en esta investigación *“Kontrapunkt (vokalpolyfoni)”* de aproximación pedagógica al contrapunto fue el resultado lógico.

Jeppesen nos da una visión histórica en cada punto que trata, desde los más triviales; cabe decir que, para alguien de su talla, denota una enorme humildad el trabajarlos tan sencillamente, hasta los más profundos y complicados.

La visión histórica no se basa sólo en sus puntos de vista, sino que el Doctor Jeppesen cita los tratados de la época y los explica corrigiéndolos en los casos pertinentes cuando las obras demuestran lo contrario. Es imposible hacer un estudio más profundo de las obras de Palestrina que el que ya está realizado por este autor, sólo basta dar una ojeada al libro *“The style of Palestrina and the dissonance”* para ver cuantos ejemplos cita. Es un estudio de la obra completa de Palestrina.

Me refiero tan insistentemente a estos factores, porque es Jeppesen el que siempre da la última palabra en cuanto al estilo, evolución de las figuras, evolución de las teorías, del lenguaje, de las disonancias, del tratamiento melódico, de los casos excepcionales, de las curiosidades históricas, de las contradicciones en teoría de la época y las evidencias de las partituras.

La titánica empresa en la que se enfrascó Jeppesen, de escribir un manual de contrapunto, donde el estudiante pudiera aprender el estilo de Palestrina por medio de ejercicios, me parece ejemplar. Jeppesen entonces decide utilizar las especies como método de organización de los materiales (ver las justificaciones en la introducción); pero antes de

llegar siquiera a la primera, nos ofrece un compendio de las observaciones y reglas de movimiento invaluable para los estudiantes del estilo; no sólo porque las cita de manera concreta, sino porque las enlaza históricamente. Así cuando hemos entendido desde la historia el por qué, no limitándose a ese punto de vista, el autor nos da una explicación de conducción de voces y, a veces inclusive, una rítmica, logrando que las asimilaciones de las reglas no sea por memoria sino por comprensión.

Luego de familiarizarnos con las convenciones estilísticas del manejo de las líneas melódicas y mejor aún, educando el oído para escuchar irregularidades, el autor comienza la aproximación por especies, siempre reconociendo la diferencia entre ejercicios y la música real. Sus sugerencias de ejercicios son muy aceptadas.

Jeppesen siempre insiste en que las cuatro primeras especies son ejercicios preliminares para llegar a la quinta y que es en ésta donde debemos demostrar de qué somos capaces, pero siempre llevados de la mano gradual de la pedagogía especista.

Este es un libro que, sin lugar a dudas, podemos catalogar como completo; tal vez un anexo con la obra de Palestrina analizados por el autor, hubiera sido un complemento ideal para tal obra; pero bien, en caso de que se persiga este fin, *"The style of Palestrina and the dissonance"* lo cubrirá perfectamente.

Me refiero tanto al otro trabajo del Doctor Jeppesen porque, en su libro de contrapunto hay muchas referencias a este trabajo.

Para entender a fondo el trabajo de Jeppesen es necesario estudiar ambos textos, ya que el primer libro *"The style of Palestrina and the dissonance"* (1923) es todo el profundo análisis de la obra de Palestrina y el posterior *"Kontrapunkt, vokalpolyfoni"* (1931), es la aplicación pedagógico-contrapuntística del mismo, en un lenguaje mucho más accesible.

Creo que el manual de contrapunto escrito por Jeppesen podría perfectamente lograr los objetivos que él se ha propuesto al escribirlo, enseñar el estilo de Palestrina. Tengamos en cuenta que, como el mismo autor lo planea, este libro es un manual; el profesor a cargo de

la materia, o el real estudioso de la misma deben estudiar ambos tratados, junto con la mayor cantidad de partituras posibles, para poder resolver la avalancha de dudas que, de seguro surgirán en los estudiantes en el momento de aprender una estilo de sonoridad absolutamente natural, pero de unas sutilezas tales que un leve traspiés hará que el estilo no revele su belleza, transparencia y fluidez innatas.

Lo único que me parece confuso es el tratamiento de las negras, ya que muchas veces no se trata de negras sino de grupos de negras como bien acierta la, por otra parte, nefasta traducción del texto de Diether de la Motte.<sup>1</sup>

Estos movimientos, cuando comprenden cuatro, cinco o más negras se tratan de manera diferente que si hablamos de una negra o de dos negras. Por eso, muchas veces durante el análisis de este texto, se empleó la expresión “grupo de negras”. En algunos ejemplos del texto se contradice la regla de no saltar, dentro de los grupos de negras, a intervalos mayores que a la tercera; todos estos ejemplos son de Jeppesen, y no de la obra de Palestrina. Jeppesen prohíbe dichos saltos, pero los encontramos en sus ejemplos.

En mi humilde opinión, preferiría plantear lo elementos de manera contraria; es decir, luego de haber realizado ejercicios en la primera especie hasta tener una excelente familiaridad con ella, hubiera lanzado los comentarios estilísticos pertinentes en dos voces, luego en tres, y cuatro, entre otros.

No teniendo más que decir; gracias Doctor Jeppesen.

1. en la edición: De la Motte, Diether. Contrapunto. Traducción de Miguel Angel Centerone Gallego. Barcelona, Ideal Books.1998.

## 6. ANÁLISIS DE LA “MISSA: ECCE SACERDOS MAGNUS”

### “Missa: Ecce Sacerdos Magnus”

#### 6.1 I. KYRIE

**Cantus firmus:** presente el cantus firmus

**Modo:** primer anota: D; Acorde Final G. Sol Mixolidio.

**Disposición del texto:** no se observa contradicciones con las reglas estudiadas.

**Disposición de claves:**



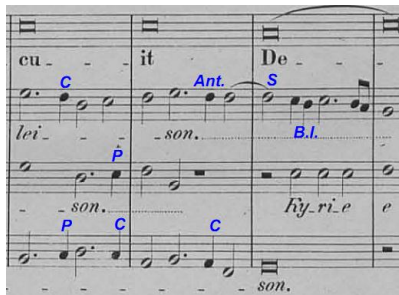
#### Figuración melódica

**P:** Nota de paso. Las vemos, como es de esperarse presentándose, en su mayoría, como negras





**C:** Cambiata. Resaltamos este pasaje de especial interés para el estudio de la cambiata



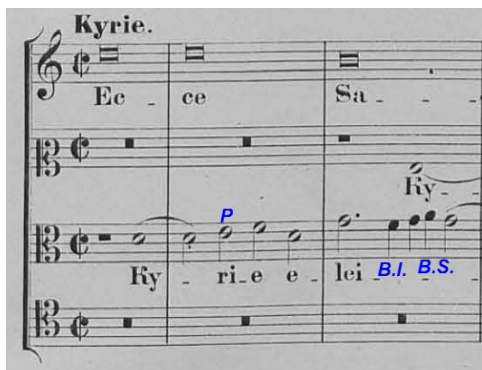
**B.I:** Bordadura inferior. Observamos que la principal función de estas bordaduras es ornamentar la resolución de la suspensión.



La segunda función de esta bordadura es generar el movimiento de nagras en grupos de tres, no en grupos de dos y comenzarlos sobre una fracción débil del compás.



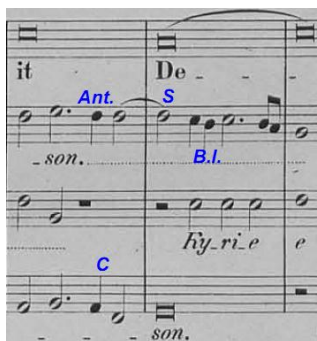
**B.S:** Veamos la aparición de una bordadura superior en esta obra. Si la agrupamos en su homóloga inferior tendríamos el caso de una doble bordadura.



**S:** Suspensión. El ritmo característico del contrapunto sincopado hace su aparición, como es obvio, en las suspensiones; pero a veces, gracias a las características imitativas, estos puntos no son disonantes y se tratan como contrapunto sincopado consonante; es decir, siempre que se observa una síncopa (blanca ligada a la blanca) la nota siguiente es grado conjunto descendente.



**ANT:** Anticipación. Vemos su uso sujeto antes de una síncopa y por grado conjunto descendente.



### Uso de figuras estilísticas:

El uso de corcheas fue siempre sobre fracción débil del compás y para llenar el salto de cuarta.



Las cambiatas aparecieron siempre con el siguiente patrón rítmico.



Vemos el salto desde una negra a una blanca. Este salto es permitido ya que la blanca no está acentuada.



### Sujetos e imitaciones:

Se presentan 2 sujetos; el primero de ellos es imitado una vez en las otras voces: *Altus* (imitación a la hipo-diapente) y *bassus* (imitación a la hipo-diapason). Una vez que este sujeto ha sido imitado, no aparece de nuevo durante la obra. El segundo sujeto hace su entrada en el *Altus*, para ser imitado luego en el tenor (hipo-diapente), *Bassus* (hipo-diapente), *tenor* (unísono), *Altus* (hipo-diatessaron), *tenor* (Unísono), *bassus* (hipo-diatessaron), *Altus* (unísono), *tenor* (hipo diatessaron), *Bassus*(hipo. Diapason).

## Missa: Ecce Sacerdos magnus.

**Kyrie.**

**Cantus.** Ec - ce Sa - cer - dos ma - gnus,

**Allus.** *Sujeto 1*  
*Hipo-diapente*  
Ky - ri - e - lei -

**Tenor.** *Sujeto 1*  
Ky - ri - e - lei - *Sujeto 1: Hipo-diapason* son,...

**Bassus.** Ky - ri - e - lei -

qui in di - e - bus su -

son. *Sujeto 2*  
*Hipo-diapente*  
Ky - ri - e - lei - *Sujeto 2: Unisano* son.

e lei - son. *Sujeto 2: hipo-diapente* son. *Sujeto 2: hipo-diapente* Ky - ri - e - lei -

is pla - cu - it De - o,

*Sujeto 2: Hipo-diapason* Ky - ri - e - lei - son. *Sujeto 2: Unisano* Ky - ri - e - lei - *Sujeto 2: Hipo-diapason* son.

et in - ven - tus est ju - stus.

*Sujeto 2: Unisano* Ky - ri - e - lei - son. *Sujeto 2: hipo-diapason* son. *Mutacion del sujeto* son. *Sujeto 2: Hipo-diapason* son.

Ky - ri - e - lei - son. Ky - ri - e - lei - son.

## Missa: Ecce Sacerdos magnus.

**Kyrie.**

Cantus. Ec ce Sa cer dos ma gnus,

Altus. Ky ri e e lei B.I.

Tenor. Ky ri e e lei B.I. B.S.

Bassus. Ky ri e e lei

qui in di e bus su

son. Ky ri e e lei B.I. son.

e lei son. Ky ri e e lei B.I. son. Ky ri e

son. Ky ri e e lei B.I.

is pla cu it De o,

Ky ri e e lei son. B.I.

e lei B.I. S S son. Ky ri e e lei P P

son. Ky ri e e lei C C son. Ky ri e e lei P P

son. Ky ri e e lei son. Ky ri e e lei son.

et in ven tus est ju stus,

Ky ri e e lei B.I. son e B.I. lei son.

B.I. son. Ky ri e e lei son. B.I. son.

Ky ri e e lei son. Ky ri e e lei son.

### Particularidades:

Sorprende el hecho de que no se tenga una sensible hacia la cadencia final; esto es explicado mirando inmediatamente el compás anterior, donde se observa la presencia de esta sensible (F#); y entiendo el requerimiento del *cantus firmus* de prologar su última nota. Palestrina decide entonces usar la cadencia plagal.

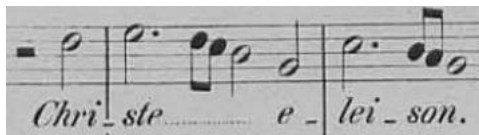
## 6.2 II. CHRISTE

**Cantus firmus:** presenta en el Altus

**Modo:** primera nota: D; Acorde Final DM. D Jónico.

**Disposición del texto:** no se observan contradicciones con las reglas estudiadas.

**Particularidades:** sorprende el uso secuencial que se observa en segundo sujeto.



**5tas retardadas:** entre Tenor y Bassus

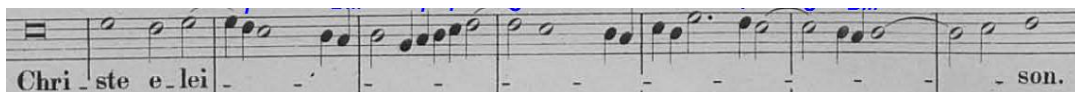




Observamos en el siguiente pasaje la línea del Tenor; vemos cómo, a primera vista, en el segundo compás hay una anticipación hacia el cuarto pulso del compás. Usualmente, las anticipaciones preceden pulsos cadenciales importantes y son seguidas de blancas que generan suspensiones para resolver en dicho punto cadencial. En este caso particular al que nos enfrentamos, vemos que la negra que genera con el *Bassus*. El pasaje a continuación necesita contener una sílaba ya que estamos repitiendo el tono y debe ser considerado como una figura diferente, no como parte de la anterior.



**Movimiento en negras:** todas las negras comienzan sus movimientos en partes no acentuadas del compás, o bien, luego de una blanca con puntillo.



**Movimientos de corcheas:** siempre están en pares, sobre partes no acentuadas del compás y, en este *Christe* en particular, son usadas como parte temática del sujeto 1 al rellenar el salto de cuarta.



En general, esta sección denota un uso particularmente secuencial en tratamiento y ampliación de los sujetos melódicos; el ritmo, al involucrar dentro del sujeto 1 las corcheas, tiene más movimiento. Éste es balanceado por el uso secuencial mencionando anteriormente; el balance de los elementos compositivos es de vital importancia para no llamar la atención sobre un elemento sacrificando la importancia del todo.



**Christe.**

**Cantus.** Chri - ste e - lei - son.

**Altus.** Ec - ce Sa - cer - dos ma - gnus,

**Tenor.** Chri - ste e - lei - son. Chri -

**Bassus.** Chri - ste e - lei - son. Chri - ste e -

Chri - ste e - lei - son. Chri - ste e - lei - son. Chri - ste e -

qui in di - e - bus su - is

ste e - lei - son. Chri - ste e - lei - son. Chri - ste e - lei -

lei - son. Chri - ste e - lei - son. Chri - ste e - lei -

lei - son. Chri - ste e - lei - son. Chri - ste e - lei -

pla - cu - it De - o, et

son, e - lei - son. Chri - ste...

son. Chri - ste e - lei - son. Chri - ste e - lei -

lei - son. Chri - ste e - lei - son. Chri - ste e - lei -

in - ven - tus est ju - stus.

son. Chri - ste e - lei - son.

son. Chri - ste e - lei - son.

**Christe.** C.F. en el Alto, contrapunto libre en las demás partes

**Cantus.** Chri - ste e - lei - son.

**Altus.** Ec - ce Sa - cer - dos ma - gnus, *Sujeto 1: Unisono*

**Tenor.** Chri - ste e - lei - son. *Sujeto 1*

**Bassus.** Chri - ste e - lei - son. Chri - ste e -

*Sujeto 1: Hiper-diapason* Chri - ste e - lei - son. *Sujeto 1: Hiper-diapason* Chri - ste e - lei - son. *Sujeto 1: Hiper-diatessaron*

*Sujeto 1: Hipo-diapente* Chri - ste e - lei - son. *Sujeto 1: segunda inferior* Chri - ste e - lei - son.

*Sujeto 2* lei - son. Chri - ste e - lei - son. Chri - ste e - lei - son. *Sujeto 2: Unisono*

*Sujeto 2: Hipo-diapason* pla - cu - it De - o, et *Sujeto 2: Hipo-diapente*

*Sujeto 2: Hipo-diapason* son, e - lei - son. Chri - ste... *Sujeto 2: Hiper-diatessaron*

lei - son. Chri - ste e - lei - son.

in - ven - tus est ju - stus. son.

*Sujeto 2: Hipo-diapente* son. Chri - ste e - lei - son.

Observemos también la intención del compositor de darnos un tratamiento del contrapunto casi a manera de canon escrito, en el cual la distancia entre las entradas es vital para generar ese efecto.

### 6.3 III. KYRIE

**Cantus firmus:** presente en el Tenor

**Modo:** primera nota: D; Acorde Final G. G Mixolidio.

**Disposición del texto:** no se observan contradicciones con las reglas estudiadas.

**Particularidades:** la manera de ordenar las imitaciones, con un sujeto 1 y luego contrapunto libre para llegar al sujeto 2.

**Disonancias no resueltas:** en el siguiente ejemplo vemos cómo la negra *fa* del *Altus* es una disonancia que no corresponde con una nota de paso ni con una cambiata. Encontramos esta disonancia más comúnmente en las obras de Josquin, y es explicada en el libro de Diether de la Motte como una disonancia “colgada” por el solo placer de la disonancia. De la Motte también menciona que, en las obras tempranas de Palestrina, es más común encontrarlas que en sus obras tardías; en la suma, tal disonancia es poco común dentro de su lenguaje.



Podemos referirnos a esta nota en lenguaje moderno y llamarla escapada, pero su uso es tan poco común que preferimos tratarla, más como una particularidad que como un caso de rutina y asignarle una abreviatura.



**Kyrie.**

**Sujeto 1: Hiper-diapente** **Cpto. Libre**

**Sujeto 1: Hiper-diapason** **Sujeto 1: Hiper-diapason**

**Sujeto 1** **Cpto. Libre**

**Cantus.** Ky - ri - e - lei - son. Ky - ri - e - lei - son.

**Altus.** Ky - ri - e - lei - son. Ky - ri - e - lei - son.

**Tenor.** Ec - ce Sa - cer - dos ma - gnus,

**Bassus.** Ky - ri - e - lei - son. Ky - ri - e - lei - son.

**Cpto. Libre**

**Cpto. Libre**

**Cpto. Libre**

**Sujeto 2** **Sujeto 2: Hipo-diapason** **Sujeto 2: Hipo-diapente**

**Sujeto 2: unisono** **Sujeto 2: unisono** **Sujeto 2: Hipo-diapente**

**Sujeto 2: Hipo-diapente**

**Son.** Ky - ri - e - lei - son. Ky - ri - e - lei - son. Ky - ri - e - lei - son.

**qui in di - e - bus**

**Cpto. Libre** **Cpto. Libre**

**lei - son. Ky - ri - e - lei - son. Ky - ri - e - lei - son.**

**su - is pla - cu - it De -**

**Cpto. Libre**

**rie - lei - son. Ky - ri - e - lei - son.**

**Son.** Ky - ri - e - lei - son. Ky - ri - e - lei - son. Ky - ri - e - lei - son.

**lei - son. Ky - ri - e - lei - son.**

**o, et in - ven - tus est ju - stus.**

**Son.** Ky - ri - e - lei - son. Ky - ri - e - lei - son. Ky - ri - e - lei - son.

Kyrie.

Cantus. Ky - ri - e - lei - son. Ky - ri - e - lei - son. Ky - ri - e - lei - son.

Altus. Ky - ri - e - lei - son. Ky - ri - e - lei - son. Ky - ri - e - lei - son.

Tenor. Ec - ce Sa - cer - dos ma - gnus,

Bassus. Ky - ri - e - lei - son. Ky - ri - e - lei - son. Ky - ri - e - lei - son.

son. Ky - ri - e - lei - son. Ky - ri - e - lei - son. Ky - ri - e - lei - son.

qui in di - e - bus

son. Ky - ri - e - lei - son. Ky - ri - e - lei - son. Ky - ri - e - lei - son.

son. Ky - ri - e - lei - son. Ky - ri - e - lei - son. Ky - ri - e - lei - son.

Ant. son. Ky - ri - e - lei - son. Ky - ri - e - lei - son. Ky - ri - e - lei - son.

su - is pla - eu - it De -

son. Ky - ri - e - lei - son. Ky - ri - e - lei - son. Ky - ri - e - lei - son.

Disonancia no resuelta

son. Ky - ri - e - lei - son. Ky - ri - e - lei - son. Ky - ri - e - lei - son.

o, et in - ven - tus est ju - stus.

son. Ky - ri - e - lei - son. Ky - ri - e - lei - son. Ky - ri - e - lei - son.

## Conclusiones.

Al analizar lo ejemplos, nos podemos dar cuenta de la delicada construcción horizontal que tiene cada una de las voces en el estilo de Palestrina. Muchas veces, las figuras idiomáticas que parecieran ser notas de paso (blanca con puntillo seguida de negra) no funcionan como tal, pero luego, cuando una cuarta voz es añadida, vemos que adquiere su característica de nota de paso.



Vemos en el ejemplo anterior cómo en el *Bassus*, la negra parece que obedeciera a una tratamiento de nota de paso, pero no es disonante con las demás partes; el ritmo, en este pasaje en particular, no tiene que ver con una fórmula disonante sino con el puro placer estético del buen diseño de la melodía.

En el siguiente ejemplo, tenemos una anticipación no disonante en el *Altus*; la melodía tiene su figuración balanceada de esta manera. No por el hecho de usar el ritmo de la anticipación necesariamente tendremos que tenerla de manera disonante; algunas veces, la belleza de la figura justifica su utilización libre.



Se debe recordar que no debemos realizar los contrapuntos con base en fórmulas que nos alejen del sentido estético de la música; el uso de las figuras mencionadas anteriormente, no como fórmula (lastimosamente, se enseñe de esta manera en los libros de contrapunto) sino como líneas horizontales perfectamente balanceadas, nos dan prueba de ello.

El uso de los ritmos complementarios entre las partes, y la imitación generan unidad dentro de la variedad, el principio de la *varietas* es abordado en los *kyries*, pero dejando a una lado en la sección central del *Christe*.

Vemos cómo la construcción melódica favorece los grados conjuntos sobre los saltos, y cómo las líneas generalmente tienden a descender.

El ritmo es extremadamente rico, lo que genera una sensación de fluidez y constancia, un maravilloso balance y una total ausencia de monotonía; a no ser de que el compositor la busque, como podemos ver en el *Christe* de este análisis, en el cual la presencia de las secuencias descendentes parece ser parte fundamental de la idea melódica.

Cabe resaltar también el uso de una bordadura superior en figuración de negras, la cual es aceptada por los tratados ya que regresa sobre una figura blanca; también encontramos una sola disonancia no resuelta, que podemos identificar como escapada; su uso es más propio de Josquin, como lo mencionamos en el análisis de los tratados representativos.

La relación de las partes A-B-A, típica de las construcciones del grupo de *Kyries*, nos releva una relación G-D-G en cuanto a cadencias finales, que la sensación de continuidad entre la segunda y tercera partes. Este efecto es logrado también por la intensificación del ritmo hacia la parte B. vemos cómo, en esta segunda sección, el ritmo es más figurado y activo que en las demás. Ambas partes A son más calmadas rítmicamente, y ambas comienzan con figuras lentas para ir paulatinamente a figuras más rápidas para luego regresar a la calma de las lentas.

El uso del *cantus firmus* da los parámetros armónicos y estructurales para los puntos cadenciales.



El uso de la música ficta sugerida por el editor me parece correcta vemos el Bb según la regla *una nota supera la es f*; y el uso de la sensible antes de los puntos cadenciales es correcto según la tradición de la cláusula de discanto estudiada en los tratados.

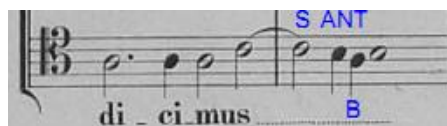
#### 6.4 IV. GLORIA

**Cantus firmus:** presente en el Tenor

**Modo:** primera nota: G; Acorde Final G. G Mixolidio.

**Disposición del texto:** no se observa contradicciones con las reglas estudiadas.

**Particularidades:** vemos como la siguiente figura se repite en numerosas ocasiones.



En la cual tenemos una suspensión ornamentada por anticipación y bordadura inferior. Tal vez nos podamos confundir con la negra marcada como anticipación como la resolución de la suspensión; pero como ya se estudió en los capítulos anteriores: la resolución de la suspensión debe tener un valor mínimo de blanca. Así vemos como luego de la ornamentación obtendremos una redonda. También podemos explicar esta figuración como una aumentación de la figura típica de corcheas para la ornamentación anticipación-bordadura.

Vemos una blanca como nota de paso.



Los saltos dentro del grupo de negras son consonantes.



Vemos un ejemplo de la mencionada "*cadenza sfuggiata*" en el Alto.

Observamos como dos voces disuenan entre sí: alto y bajo; son sus disonancias bien tratadas con relación al *cantus firmus*.



Un caso de dos disonancias consecutivas: soprano, alto; pero cada una va en regla con el *cantus firmus*



Secuencia en el bajo.



Y por último un caso extraño en el tratamiento de las corcheas; las cuales en este ejemplo se abandonan por salto de quinta descendente.

us, Agnus De - -

Agnus De - - i,

Salida de corcheas por salto

et in - -

us, A - gnus

ANT

B

Detailed description: This image shows a snippet of a musical score with four staves. The first staff contains the lyrics 'us, Agnus De - -'. The second staff contains 'Agnus De - - i,' and has a red rectangular box highlighting a musical phrase consisting of a dotted quarter note followed by an eighth note. Below the second staff, the text 'Salida de corcheas por salto' is written in blue. The third staff contains the lyrics 'et in - -'. The fourth staff contains 'us, A - gnus' and has a blue 'ANT' above it and a blue 'B' below it. There are also blue 'P' markings below the first and second staves.

## Gloria in excelsis Deo.

Cantus. Et in ter-ra pax ho-mi-nibus, ho-minibus

Allus. Et in ter-ra pax homi-ni-bus, homi-ni-bus

Tenor. Ec-ce Sa-cer-

Bassus. Et in ter-ra

bo-nae volun-ta-tis, bo-nae vo-lun-ta-tis. Lau-damus te. Lau-damus

bo-nae volun-ta-tis. Lau-damus te.

dos ma-gnus, qui in di-

pax homi-ni-bus bo-nae volun-ta-tis. Lau-damus te. Be-ne-

te. Be-ne-di-ci-mus te. Ad-o-ra-mus te.

Be-ne-di-ci-mus te. Ad-o-ra-mus te.

e-bus su-is pla-

di-ci mus te. Ad-o-ra-mus te. Glo-

Glo-ri-fi-ca-mus te. Gra-tias a-gi-mus ti-

Glo-ri-fi-ca-mus te pro-pter ma-gnam glo-

cu-it De-o, et in-ven-

ri-fi-ca-mus te. Gra-tias a-gi-mus ti-bi,



bi pro-pter magnam glo-ri-am tu-am. Domine  
ri-am tu-am. Do-mine De-us, Rex  
tus est ju-stus.  
fi-bi pro-pter ma-gnam glo-ri-am tu-

us, Rex coe-le-stis, De-us Pa-  
coe-le-stis, De-us Pa-ter o-mni-  
Ec-ce Sa-cer-dos ma-gnus,  
am. Domine De-us, Rex coe-le-stis, De-us Pa-ter o-

ter o-mni-potens. Do-mi-ne Fi-li u-ni-ge-  
po-tens. Do-mi-ne Fi-li u-ni-  
qui in di-e-bus su-  
mni-po-tens. Do-mi-ne Fi-li u-ni-ge-ni-te,

ni-te, Je-su Chri-ste, Je-su Chri-ste. Do-  
ge-ni-te, Je-su Chri-ste, Je-su Chri-ste. Do-mi-ne  
is pla-cu-it De-  
Je-su Chri-ste, Je-su Chri-ste, Je-su Chri-ste. Do-mi-

8

mi-ne De-us, Agnus De-i, Fi-lius Pa-tris.

De-us, Agnus De-i, Fi-lius Pa-tris.

o, et in-ven-tus est ju-stus.

ne De-us, A-gnus De-i, Fi-lius Pa-tris.

Salida de corcheas por salto

ANT

P

B

Vemos los diferentes sujetos e imitaciones como un ejemplo del ya mencionado principio de “*varietas*”

Sujeto 1, Hiperdiapente  
**Gloria in excelsis Deo.**

Cantus. *Sujeto 1* Et in ter-ra pax ho-mi-nibus, ho-minibus.

Allus. Et in ter-ra pax homi-nibus, homi-nibus.

Tenor. Ec-ce

Bassus. *Sujeto 1, Hipodiason* Sa-cer-

Et in ter-ra

*Sujeto 2, presentado en Stretto* bo-nae volun-ta-tis, bo-nae vo-lun-ta-tis. Lau-damus te. Lau-damus

*Sujeto 2, Hipo-diatessaron* bo-nae volun-ta-tis. Lau-damus te.

*Sujeto 3, presentado pareado* *Sujeto 3, Hiperdiapason* Lau-damus te.

dos ma-gnus, qui in di-

*Sujeto 2, Hipo-diatessaron de la primera imitación* *Sujeto 3* *Sujeto 4*

pax homi-nibus bo-nae volun-ta-tis. Lau-damus te. Be-ne-

*Sujeto 4, Hiper-diapente* te. Be-ne-di-cimus te. Ad-o-ra-mus te.

*Sujeto 4, Hipo-diason* Be-ne-di-ci-mus te. Ad-o-ra-mus te.

e-bus su-is pla-

di-ci-mus te. Ad-o-ra-mus te. Glo-

Glo-ri-fi-ca-mus te. Gra-tias a-gi-mus ti-

Glo-ri-fi-ca-mus te pro-pter ma-gnam glo-

cu-it De-o, et in-ven-

ri-fi-ca-mus te. Gra-tias a-gi-mus ti-bi,



bi pro-pter magnam glo-ri-am tu-am. Domine  
ri-am tu-am. Do-mine De-us, Rex  
tus est ju-stus.  
ti-bi pro-pter ma-gnam glo-ri-am tu-

De-us, Rex coe-le-stis, De-us Pa-ter o-mni-  
coe-le-stis, De-us Pa-ter o-mni-  
Ec-ce Sa-cer-dos ma-gnus,  
am. Domine De-us, Rex coe-le-stis, De-us Pa-ter o-

Sujeto 5, Hiper-diatessaron  
Sujeto 5  
Sujeto 5, a la segunda inferior

ter o-mni-potens. Do-mi-ne Fi-li u-ni-ge-  
po-tens. Do-mi-ne Fi-li u-ni-  
qui in di-e-bus su-  
mni-po-tens. Do-mi-ne Fi-li u-ni-ge-ni-te,

Sujeto 6  
Sujeto 6, Hipo-diapente  
Sujeto 6, Hipo-diapente

ni-te, Je-su Chri-ste, Je-su Chri-ste. Do-  
ge-ni-te, Je-su Chri-ste, Je-su Chri-ste. Do-mi-ne  
is pla-cu-it De-  
Je-su Chri-ste, Je-su Chri-ste, Je-su Chri-ste. Do-mi-

Sujeto 7, Hiper-diapason  
Sujeto 7, tercera superior  
Sujeto 7 Pareado  
Sujeto 7  
Sujeto 7 Pareado  
Sujeto 7 Hipo-diapente

8

mi-ne De-us, Agnus De-i, Fi-lius Pa-tris.  
De-us, Agnus De-i, Fi-lius Pa-tris.  
o, et in-ven-tus est ju-stus.  
ne De-us, A-gnus De-i, Fi-lius Pa-tris.

Sujeto 8, Hiper-diapente  
Sujeto 8  
Sujeto 8 Hipo-diapason

## 6.5 V. QUI TOLLIS

**Cantus firmus:** presente en el Tenor.

**Modo:** Primer Acorde DM; Acorde Final G. G Mixolidio.

**Disposición del texto:** no se observan contradicciones con las reglas estudiadas.

**Particularidades:** se comienza con las cuatro voces simultáneamente alterando el fa naturalmente a fa sostenido de acuerdo con la regla.

Qui tollis

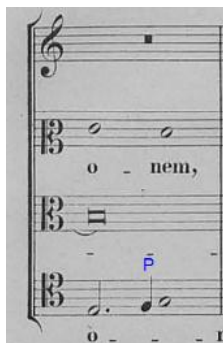
Cantus. Qui  
Altus. Qui  
Tenor. Ec  
Bassus. Qui

Bordadura superior regresando a valor superior ala negra según la regla.

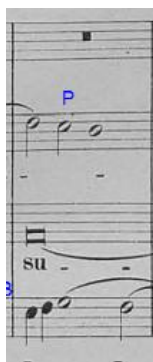
su-sci-pe, su-sci-pe

P B P P

Observemos el uso del tritono como disonancia de paso.



Blanca como nota de paso.



Salto dentro del grupo de negras donde ambas son consonantes según la regla.

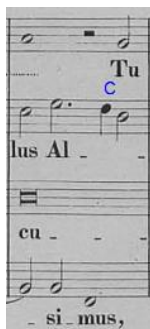


Dos disonancias simultáneas y su tratamiento independiente según la regla.



Vemos que no todas las figuras que se explican como disonantes: bordaduras, *cambiatas*, síncopas pueden presentarse en situación consonante; evidenciando que este tipo de idiomas deben ser pensados desde el movimiento horizontal.

Cambiata consonante.



Qui tollis.

Cantus. Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, mi - se - re - re no -

Altus. Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di,

Tenor. Ec - ce Sa - cer -

Bassus. Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, mi - se - re - re no -

bis, mi - se - re - re no - bis. Qui tol - lis pec - ca -

mi - se - re - re no - bis. Qui tol - lis pec - ca -

dos ma - gnus,

bis, mi - se - re - re no - bis.

mun - di, su - sci - pe, su - sci - pe

ta mun - di, su - sci - pe, su - sci - pe de - pre - ca - ti -

qui in di -

Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, su - sci - pe, su - sci - pe de - pre - ca - ti -



de - pre - ca - ti - o - nem no - stram. Qui se - des ad dex - teram Pa -

o - nem, de - pre - ca - ti - o - nem no - stram. Qui se - des ad

bus

o - nem, de - pre - ca - ti - o - nem no - stram. Qui se - des ad dex - te -

tris, mi - se - re - re no - bis.

dex - teram Pa - tris, mi - se - re - re no -

ram Pa - tris, mi - se - re - re no -

Quo - ni - am tu solus san - ctus. Tu so - lus Do - mi - nus.

bis. Quo - ni - am tu solus san - ctus. Tu so - lus Do -

bis. Quo - ni - am tu solus san - ctus. Tu so - lus Do -

mus. Tu so - lus Al - tis - si - mus, Je -

minus. Tu so - lus Al - tis - si - mus, Je -

pla - cu - it De -

nus. Tu so - lus Al - tis - si - mus, Al - tis - si - mus, Je -



**Qui tollis.**

**Cantus.** *S1*  
Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, mi - se - re - re no -

**Altus.**  
Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di,

**Tenor.**  
Ec - ce Sa - cer -

**Bassus.** *S1 Hipo-diapente*  
Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, mi - se - re - re no -

*S1 Segunda inferior* *S2 Hiper-diapente*  
bis, mi - se - re - re no - bis. Qui tol - lis pec - ca - ta

*S1 Hipo-diapente* *S2*  
mi - se - re - re no - bis. Qui tol - lis pec - ca -

*S1 Segunda inferior*  
dos ma - gnus,

bis, mi - se - re - re no - bis.

mun - di, su - sci - pe, su - scipe

ta mun - di, su - sci - pe, su - sci - pe de - pre - ca - ti -

*S2 Hipo-diatessaron*  
qui in di -

Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, su - sci - pe, su - scipe de - pre - ca - ti -



de - pre - ca - ti - o - nem no - stram. Qui se - des ad dex - teram Pa -

o - nem, de - pre - ca - ti - o - nem no - stram. Qui se - des ad

bus

o - - - nem, de - pre - ca - ti - o - nem no - stram. Qui se - des ad dex - te -

tris, mi - se - re - re no - bis.

dex - teram Pa - tris, mi - se - re - re no -

ram Pa - tris, mi - se - re - re no -

Quo - ni - am tu so - lus san - ctus. Tu so - lus Do - mi - nus.

bis. Quo - ni - am tu so - lus san - ctus. Tu so - lus Do -

bis. Quo - ni - am tu so - lus san - ctus. Tu so - lus Do -

minus. Tu so - lus Al - tis - si - mus, Je -

minus. Tu so - lus Al - tis - si - mus, Je -

plu - cu - it De -

mus. Tu so - lus Al - tis - si - mus, Al - tis - si - mus, Je -

- su Chri - - ste. Cum sancto Spi - - ri - tu in glori -  
 Je - su Chri - - ste. Cum sancto Spi - - ri - tu in glori - a,  
 - o, et in - - ven - - tus  
 - su Chri - - ste. Cum sancto Spi - - ri - tu in  
 a De - i, in glori - a De - i Pa - tris. A - - men,  
 in glori - a De - i Pa - tris, in glori - a De - i Pa - tris, in glori -  
 est ju - - stus,  
 glori - a De - i Pa - tris. A - - men, in glori - a De - i Pa - tris, in glori - a  
 in glori - a De - i Pa - tris. A - - men, A - - men,  
 a De - i Pa - tris. A - - men,  
 in - - ven - - tus est ju - - stus,  
 De - i Pa - tris. A - - men, A - - men.

## 6.6 VI. CREDO

**Cantus firmus:** presente en Tenor.

**Modo:** Primera nota: D; Acorde Final G.G Mixolidio.

**Disposición del texto:** No se observan contradicciones con las reglas.

**Particularidades:** Vemos dos cambiadas de cinco notas consecutivas; el uso poco frecuente de corcheas. En la cadencia final observamos una blanca como bordadura superior.

Dos cambiadas de 5 notas consecutivas

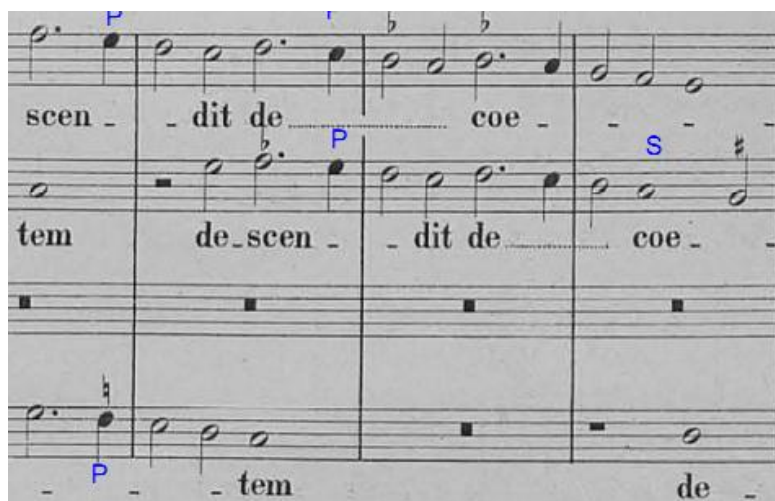
This musical score snippet features four staves. The top staff (Soprano) has the lyrics "Pa - tri: per quem omni - a facta sunt." with blue annotations 'C', 'P', 'C', 'P', and 'S' above the notes. The second staff (Alto) has the lyrics "omni - a fa - - - - - cta sunt." and continues the melodic line. The third staff (Tenor) has a whole rest followed by the word "Ec -". The bottom staff (Bass) has the lyrics "quem omni - a - - - - - facta sunt. Qui". The score illustrates two five-note melodic changes (cambiadas) between the Soprano and Alto parts.

Disposición tipo suspensión, pero no como síncopa sino como nota de repetida.

This musical score snippet shows four staves. The top staff (Soprano) has the lyrics "- mi - nes" with a blue 'S' above the note. The second staff (Alto) has the lyrics "et propter" and continues the melodic line. The third staff (Tenor) has the lyrics "ma - - - - - g". The bottom staff (Bass) has the lyrics "no - stram sa -". The structure is highlighted with a red box, showing a suspension-like melodic arrangement between the Soprano and Alto parts.

Uso de 9 terceras consecutivas entre soprano y alto en un fragmento de dos voces.





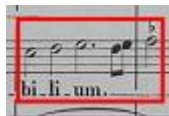
Fragmento en estilo “práctica común” a partir del segundo compás.

lis. Et in - car - na - tus est de Spi - ri - tu san -  
de coe - lis. Et in - car - na - tus est de Spi - ri - tu san -  
in di - e - bus su - is  
de coe - lis. Et in - car - na - tus est de Spi - ri - tu san -  
cto ex Mari - a Vir - gi - ne: Et ho - mo fa - ctus est, fa -  
cto ex Mari - a Vir - gi - ne: Et ho - mo fa - ctus est, fa -  
pla - cu - it De - o, et  
cto ex Mari - a Vir - gi - ne: Et ho - mo fa - ctus  
factus est, et ho - mo fa - ctus est, et ho - mo fa - ctus est.  
- ctus est, et ho - mo fa - ctus est.  
in - ven - tus est ju - stus.  
est, et ho - mo fa - ctus est.

Blanca como bordadura en el punto cadencial final



Uso poco común de corcheas



Credo in unum Deum.

Cantus. *Pa - trem o - mni - po - ten - tem,*

Altus. *Pa - trem o - mni - po - ten - tem, o -*

Tenor. *Pa - trem o - mni - po - ten - tem, o -*

Bassus. *Pa - trem*

The image shows a four-part vocal setting of the beginning of the Credo. The Cantus part has a blue 'P' above the first measure and a blue 'S' above the second measure. The Altus part has a blue 'P' above the first measure and a blue 'S' above the second measure. The Tenor part has a blue 'P' above the first measure and a blue 'S' above the second measure. The Bassus part has a blue 'P' above the first measure and a blue 'S' above the second measure. The lyrics are "Credo in unum Deum. Pa - trem o - mni - po - ten - tem, o -".

mni-po-ten-tem, factorem coe-li et ter-  
 mni-po-ten-tem, fa-ctorem coe-li et ter-  
 Ec-ce  
 o-mni-po-ten-tem, fa-ctorem coe-li et ter-  
 rae, vi-si-bi-li-um o-mnium, et  
 rae, vi-si-bi-li-um o-mnium, et in-vi-si-bi-li-um  
 Sa-cer-dos ma-gnus,  
 rae, vi-si-bi-li-um omni-um, et in-vi-si-bi-li-  
 in-vi-si-bi-li-um. Et in u-num Do-mi-nam Je-sum,  
 Et in u-num Do-mi-num Je-sum Chri-stum, Je-  
 qui  
 um. Et in u-num Do-mi-num Je-sum Chri-stum, et in u-num  
 Je-sum Chri-stum, Fi-lium De-i u-ni-ge-ni-  
 -sum Christum, Je-sum Chri-stum, Fi-lium De-i u-ni-ge-ni-  
 in-di-e-bus su-is  
 Dominum Je-sum Chri-stum.

tum. Et ex Pa-tre na-tum an-te o-mnia, an-te o-mnia sae-cu-la. Deum de  
 tum. Et ex Pa-tre na-tum an-te o-mni-a sae-cu-la. Deum de De-  
 pla-cu-it De-o,  
 Et ex Pa-tre na-tum an-te o-mnia sae-cu-la, an-te o-mnia sae-cu-la. De-um de De-  
 De-o, lu-men de lu-mi-ne, De-um ve-rum de De-o ve-ro.....  
 o, lu-men de lu-mi-ne, De-um ve-rum de De-o ve-ro.  
 o, lu-men de lu-mi-ne, De-um ve-rum de De-o ve-ro. Ge-  
 Ge-ni-tum, non fa-ctum, con-substan-ti-a-lem  
 Ge-ni-tum, non fa-ctum, con-substan-ti-a-lem Pa-tri: per quem  
 et in-ven-tus est ju-stus.  
 -nium, non fa-ctum, con-substan-ti-a-lem Pa-tri: per  
 Pa-tri: per quem omni-a facta sunt. Qui pro-pter nos ho-  
 omni-a fa-cta sunt. Qui pro-pter nos ho-mi-nes,  
 Ec-ce Sa-cer-dos  
 quem omni-a facta sunt. Qui pro-pter nos ho-mi-nes, et propter



The image displays a musical score for a Latin liturgical text, likely a Mass. It consists of four systems of staves, each with a vocal line (treble clef) and three instrumental lines (bass clef). The text is in Latin, and the music is in a traditional style. Red boxes highlight specific musical phrases in the first and fourth systems.

**System 1:** The first system is highlighted with a red box. It contains the following text:   
- mi - nes de - scen - dit de coe - lis, de coe -   
et propter no - stram sa - lu - tem de - scen - dit de coe - lis, descendit   
ma - gnus, qui   
no - stram sa - lu - tem de - scen - dit

**System 2:** The second system contains the following text:   
lis. Et in - car - na - tus est de Spi - ri - tu san -   
de coe - lis. Et in - car - na - tus est de Spi - ri - tu san -   
in di - e - bus su - is   
de coe - lis. Et in - car - na - tus est de Spi - ri - tu san -

**System 3:** The third system contains the following text:   
cto ex Mari - a Vir - gi - ne: Et ho - mo   
cto ex Mari - a Vir - gi - ne: Et ho - mo fa - ctus est, fa -   
pla - cu - it De - o, et   
cto ex Mari - a Vir - gi - ne: Et ho - mo fa - ctus

**System 4:** The fourth system is highlighted with a red box. It contains the following text:   
factus est, et ho - mo fa - ctus est, et ho - mo fa - ctus est.   
- ctus est, et ho - mo fa - ctus est.   
in - ven - tus est ju - stus.   
est, et ho - mo fa - ctus est.



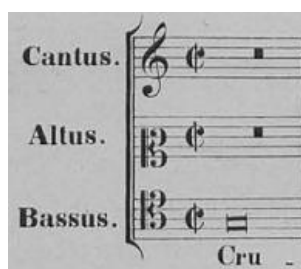
## 6.7 VII. CRUCIFIXUS

**Cantus firmus:** presente en el Tenor.

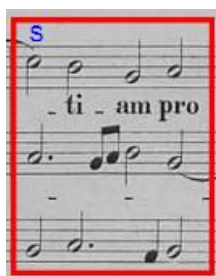
**Modo:** Primera nota: G; Acorde Final G.G Mixolidio.

**Disposición del texto:** no se observa contradicción con las reglas estudiadas.

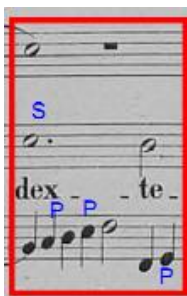
**Disposición de claves:**



**Particularidades:** Encontramos salto a una negra luego de blanca con puntillo. En los pocos casos que se encontró esa particularidad siempre la negra ha sido consonante con las demás voces.



Encontramos un salto de octava en lugar de resolución de disonancia.




Un caso extraño se ve a continuación; en donde vemos como la resolución de la disonancia entre el altus y el basus (7-6) genera sobre la nota de resolución un tritono con el Cantus, para luego generar otra resolución de disonancia entre el Altus y el Cantus (4-3)



Cantus. 

Altus. 

Bassus. 

Cru - ci - fi - xus e - ti - am pro no - bis,

fi - xus e - ti - am pro no - bis:

no - bis: sub Pon - ti - o Pi - la -

e - ti - am pro no - bis: sub Pon - ti - o Pi -

sub Pon - ti - o Pi - la -

to, sub Pon - ti - o Pi - la -

la - to, sub Pon - ti - o Pi -

Pon - ti - o Pi - la -

to pas - sus, et se - pultus est.

la - to pas - sus, et se - pultus est. Et re - sur - re -

Et re - surre - xit ter - ti - a - di - e, secundum

xit ter - ti - a - di - e, secundum Scri -

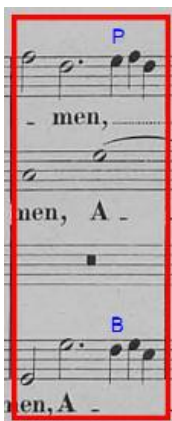
ti - a - di - e, se - cundum Scri - ptu - ras.

Scri - ptu - ras.

Et a - scen - dit in coe - lum, in

Et a - scen - dit in coe - lum:





Cambiata que debió haber sido de cinco notas, pero fue construida con cuatro.



Vemos el caso en el cual la nota sobre la cual se realiza la suspension se mueve por grado conjunto.





Cantus. Et i - terum ven - tu - rus est.

Altus. Et i - te - rum ven - tu - rus est, ven - tu - rus est.

Tenor. Ec - ce Sa -

Bassus. Et i - terum ven - tu -

cum glori a ju - di - ca - re vi - vos et mortu -

cum glori a ju - di - ca - re vi - vos et mor - tu - os;

cer - dos ma - gnus,

- rus est vi - vos et mortu - os, vi - vos et mortu - os;

os: cu - jus re - gni non e - rit fi - nis. Et in Spi - ri - tum

cu - jus re - gni, cu - jus re - gni non e - rit fi - nis. San -

qui in di - e -

cu - jus re - gni non e - rit fi - nis. Et in Spiritum san -

sanctum, Domi-num, et vi-vi-fi-cum-tem:

ctum Domi-num, et vi-vi-fi-can-tem: qui ex Pa-tre, Fi-li-o-

bus su-is

ctum, Domi-num: qui ex Pa-tre, Fi-li-o-que proce-

qui ex Pa-tre, Fi-li-o-que pro-ce-dit. Qui cum Pa-tre, et

que proce-dit. Qui cum Pa-tre, et Fi-

pla-cu-

dit. Qui cum Pa-tre, et Fi-li-o, et

Fi-li-o et conglo-ri-fi-ca-tur:

li-o si-mul ad-o-ra-tur, et conglo-ri-fi-ca-

it De-o,

Fi-li-o si-mul ad-o-ra-tur, et conglo-ri-fi-ca-tur: qui

qui lo-cutus est per Prophe-tas. Et unam san-

-tur: qui lo-cutus est per Pro-phe-tas. Et unam san-ctam ca-

et in-ven-tus est ju-stus.

lo-cutus est per Prophe-tas, per Pro-phe-tas.



et am cutho - li - cam et a - posto - li - cam Ec - cle - si - am, Ec - cle - si -  
 tho - li - cam et a - po - stoli - cam Ec - cle - si - am, Ec - cle - si -  
 Et a - posto - li - cam Ec - cle - si - am, Ec - cle - si -



am. Con - fi - te - or u - num bap - ti - sma in re - missi - o - nem pec - ca -  
 am. Con - fi - te - or, con - fi - te - or u - num bap - ti - sma in re - missi - o - nem pec -  
 Sa - cer - dos ma - gnos, qui  
 am. Con - fi - te - or u - num ba - pti - sma.



to - rum. Et ex - pe - cto re - sur - recti - o -  
 ca - to - rum. Et ex - pe - cto re - sur - recti - o -  
 in di - e - bus su - is pla - cu -  
 Et ex - pe - cto re - sur - recti - o -



nem mor - tu - o - rum. Et vi - tam ven - tu - ri, et vi - tam ven - tu -  
 nem mor - tu - o - rum. Et vi - tam ven - tu - ri sae -  
 it De - o, et in - ven - tus  
 nem mor - tu - o - rum. Et vi - tam ven - tu - ri





## 6.9 IX. SANCTUS

**Cantus firmus:** Presente en el Tenor.

**Modo:** Primera nota: G; Acorde Final C, continua inmediatamente al *pleni sunt coeli* terminando en G Mixolidio.

**Disposición del texto:** No se observa contradicciones con las reglas estudiadas. Sorprende que el diseño melódico de los sujetos no de como resultado apoyaturas sino bordaduras.

**Particularidades:** Ninguna.

[illegible]

ctus Do - minus De -  
 Ec - ce Sa - cer -  
 ctus, Do - minus De -  
 us Sa - ba - oth, Sa - ba - oth,  
 dos ma - gnus,  
 Do - minus De - us, Do - minus De - us Sa - ba -  
 us, Do - minus De - us, Do - minus De -  
 Do - minus De - us Sa - ba - oth,  
 Ec - ce Sa - cer -  
 oth, Do - minus  
 us Sa - ba - oth, Do - minus De - us  
 Do - minus De - us Sa - ba - oth.  
 dos ma - gnus.  
 De - us Sa - ba - oth, Do - minus De - us Sa - ba - oth.  
 Sa - ba - oth, Do - minus De - us Sa - ba - oth.

## 6.10 X. PLENI SUNT COELI

**Cantus firmus:** Presente en el Tenor.

**Modo:** Primera nota: C; Acorde Final G. G Mixolidio.

**Disposición del texto:** No se observa contradicción con las reglas estudiadas.

**Particularidades:** Se presenta una disonancia sin resolver.



Vemos también un caso donde pareciera que se presenta una cambiata de cinco notas; sin embargo el diseño termina siendo de cuatro notas y ninguna de ellas es disonante.



Encontramos una resolución de suspensión sobre fracción de blanca.







## 6.11 XI. OSANA

**Cantus firmus:** Presente en el Tenor.

**Modo:** Primera nota: G; Acorde Final G.G Mixolidio.

**Disposición del texto:** No se observa contradicciones con las reglas estudiadas.

### Particularidades:

21

**Osanna.** *P* *P* *S*

**Cantus.** Ho - san - na in ex - cel - sis,

**Altus.** Ho - san - na in ex - cel - sis,

**Tenor.** Ec - ce Sa -

**Bassus.** Ho - san - na in ex - cel -

*B* *P* *P* *C* *P* *S* *P*

Ho - san - na in ex - cel - sis, Ho -

sis, Ho - san - na in ex - cel -

cer - dos ma - gnus,

sis, Ho - san - na in ex - cel - sis,

*P* *P* *P* *S* *ANT* *S* *C*

san - na in ex - cel - sis,

sis, in

Ec - ce Sa -

Ho - san - na in ex - cel - sis, Ho - san - na

*P* *P* *P* *P*

Ho - san - na in ex - cel - sis, Ho - san - na in

ex - cel - sis, Ho - san - na in ex - cel - sis,

cer - dos ma - gnus,

in ex - cel - sis, Ho - san - na in ex - cel - sis, Ho - san - na

15138

22

ex - cel - sis, Ho-san-na in-ex-cel-sis, Ho-san-na in-ex-cel-sis, Ec-ce Sa-gna-mus.

## 6.12 XII. BENEDICTUS

**Cantus firmus:** Ausente

**Modo:** Primera nota: G; Acorde Final G.G Mixolidio.

**Disposición del texto:** No se observa contradicciones con las reglas estudiadas.

**Particularidades:**



The image displays a musical score for three voices: Cantus (Soprano), Altus (Alto), and Tenor. The music is written in three systems, each corresponding to a different key signature: G major (one sharp), C major (no sharps or flats), and F major (two flats). The lyrics are Latin liturgical text, likely from the Mass, including "Be-ne-di-ctus qui ve-nit, qui ve-nit, be-ne-di-ctus qui ve-nit". Various musical markings are present throughout the score, including dynamics like piano (P) and forte (B), articulation marks like "ANT", and phrasing slurs. A red rectangular box highlights a specific passage in the first system, spanning across all three staves.

[illegible]



### 6.13 XIII OSANA

**Cantus firmus:** Presente en el Tenor.

**Modo:** Primera nota: D; Acorde Final G.G Mixolidio.

**Disposición del texto:** No se observa contradicciones con las reglas estudiadas.

**Particularidades:** vemos 2 notas negras disonantes simultaneas



Encontramos numerosos casos en los cuales luego de blanca con puntillo, la negra siguiente se aborda por salto. En todos los casos el salto fue de tercera descendente y la negra se presentó como consonancia y fue seguida por blanca abordada por grado conjunto ascendente. Estos casos obedecen al compás ternario trabajado en esta parte de la misa.



Encontramos una cambiata de cinco notas



1513N

The image displays a musical score for a piece titled "Hosanna in excelsis". It consists of four systems of music, each featuring a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (three staves: bass, tenor, and alto). The lyrics are written below the vocal line. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (P for piano, S for sforzando, C for crescendo, and ANT for antiphony). Red boxes highlight specific musical phrases in the piano accompaniment across the four systems.

System 1: The vocal line begins with "sis, Ho - san - na in ex - cel - sis, Ho - san - na in". The piano accompaniment features a red box around the phrase "ex - cel - sis" in the bass staff.

System 2: The vocal line continues with "sis, Ho - san - na in ex - cel - sis, Ho - san - na in ex - cel - sis, Ho - san - na in". The piano accompaniment features a red box around the phrase "ex - cel - sis" in the bass staff.

System 3: The vocal line continues with "san - na in ex - cel - sis, Ho - san - na in ex - cel - sis, Ho - san - na in ex - cel - sis, Ho - san - na in". The piano accompaniment features a red box around the phrase "ex - cel - sis" in the bass staff.

System 4: The vocal line continues with "na in ex - cel - sis, Ho - san - na in ex - cel - sis, Ho - san - na in ex - cel - sis, Ho - san - na in". The piano accompaniment features a red box around the phrase "ex - cel - sis" in the bass staff.

#### 6.14 XIV. AGNUS DEI I

**Cantus firmus:** Presente en el Tenor.

**Modo:** Primera nota: D; Acorde Final G. G Mixolidio.

**Disposición del texto:** no se observa contradicciones con las reglas estudiadas.

**Particularidades:** Uso de Abundantes negras que ornamentan el sujeto 2 como notas de paso.



Se observan sobrepasos bien diferenciados por la presencia del sujeto.



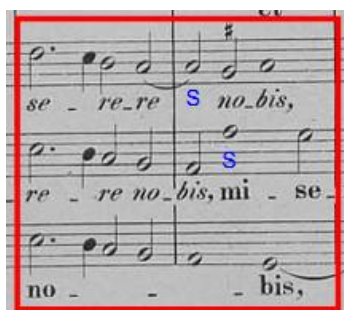
Encontramos una disonancia entrando sobre blanca inacentuada que se prolonga sobre el acento.



Vemos el caso de 2 blancas simultáneas con función de nota de paso sobre el *cantus firmus*



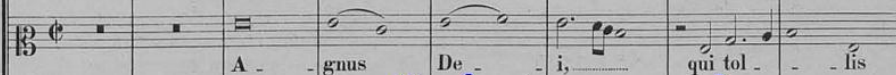
Resaltamos el siguiente fragmento en movimiento fabordonico






## Agnus Dei. I.

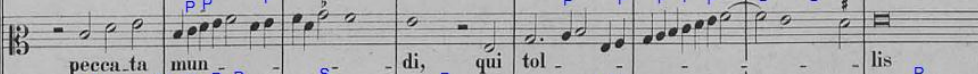
Cantus. 

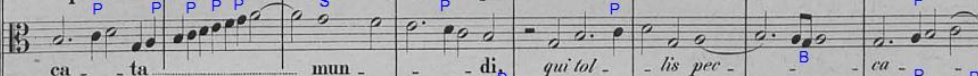
Altus. 

Tenor. 

Bassus. 

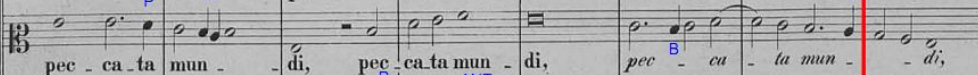
cer - dos ma gnus 


pecca - ta mun - di, qui tol - lis 

ca - ta mun - di, qui tol - lis pec - ca - ta 

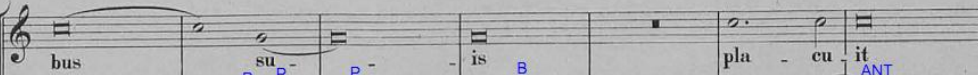
di, qui tol - lis, qui tol - lis pec - ca - ta 


qui in di - e - 

pec - ca - ta mun - di, pec - ca - ta mun - di, pec - ca - ta mun - di, 


ta mun - di, pec - ca - ta mun - di, pec - ca - ta mun - di, 

mun - di, pec - ca - ta mun - di, 

bus su - is pla - cu it 

pec - ca - ta mun - di, pec - ca - ta mun - di, 

ca - ta mun - di, pec - ca - ta mun - di, mi - 

di, pec - ca - ta mun - di, 

The image shows a musical score for Agnus Dei II, featuring vocal parts with Latin lyrics. The score is divided into two systems. The first system includes parts for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The second system includes parts for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). Red boxes highlight specific musical phrases in both systems.

### 6.15 XV. AGNUS DEI II

**Cantus firmus:** Presente en el la nueva voz

**Modo:** Primera nota: G; Acorde Final G.G Mixolidio.

**Disposición del texto:** No se observa contradicciones con las reglas estudiadas.

**Particularidades:** Se añade un segundo alto.

### 6.16 XVI. AGNUS DEI III

**Cantus firmus:** Presente en el Tenor

**Modo:** Primera nota: G; Acorde Final G.G Mixolidio.

**Disposición del texto:** No se observa contradicción con las reglas estudiadas.

**Particularidades:** Corcheas aisladas, El editor Franz Xaver Haberl ofrece una edición en score de las partes sueltas del original. Se observa una blanca como apoyatura que resuelve de manera ascendente. Se observan blancas como nota de paso. Se observa un gran uso de apoyaturas, cuyas resoluciones son bordaduras inferiores. Encontramos una negra abordada por salto, luego de blanca con puntillo.

Resolutio. (Auflösung.)

The image displays a musical score for a four-part vocal setting (Cantus, Altus, Tenor, Bassus) and basso continuo, titled "Resolutio. (Auflösung.)". The score is written in G major (one sharp) and common time. The lyrics are in Latin, and the music features various notations including notes, rests, and accidentals. Blue annotations (S, AP, B, ANT, P) highlight specific musical features discussed in the text, such as isolated eighth notes, white notes as support, white notes as passing notes, and a large use of support notes with lower border ornaments. The score is organized into three systems, each with four staves for the voices and one for the basso continuo.

Cantus. A - - gnus De - i, A - - gnus De -

Altus. A - - gnus De - i, A - - gnus De -

Tenor. A - - gnus De - i, A - - gnus De -

Bassus. A - - gnus De -

qui tol - lis pec - ca -

qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, pec - ca - ta

qui tol - lis pec - ca - ta mun - di,



[illegible]

Apoyatura de blanca resolviendo de manera ascendente:

The first staff of music for 'The Rose Tree' is in G major, 2/4 time. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody starts on a whole note G4, followed by a half note A4, and then a half note B4. The lyrics 'The Rose Tree' are written below the staff, with 'The' under the first G, 'Rose' under the A, and 'Tree' under the B.

Blancas como notas de paso:



16 terceras consecutivas entre el Cantus y el Bassus:



Negra abordada por salto, luego de blanca con puntillo:



Creo que la razón del caso anterior es evitar las quintas paralelas que se formarían de manera más notoria entre el Cantus y el Bassus si no se hace esta nota.

Encontramos dos casos de corcheas aisladas:





Parece haber una clara tendencia a la ornamentación en esta última parte de la misa. La idea de dar un gran final a esta obra puede que haya sido la razón que movió al maestro a la constante ornamentación por medio de apoyaturas.

### **Ficha técnica y bibliografía**

**Edición:** Missarum – Liber Primus (Palestrina, Giovanni Pierluigi da)

**Editor:** Franz Xaver Haberl (1840-1910)

**Año de composición:** Publicado en 1554

**Tomado de:**

[http://imslp.org/wiki/Missarum\\_-\\_Liber\\_Primus\\_\(Palestrina,\\_Giovanni\\_Pierluigi\\_da\)](http://imslp.org/wiki/Missarum_-_Liber_Primus_(Palestrina,_Giovanni_Pierluigi_da))

## 7. CONCLUSIONES

Durante el análisis de los textos escogidos para esta investigación se anotaron ya muchas conclusiones, incluyendo las presentadas al final de cada análisis de cada libro. Sin embargo las más relevantes se presentan a continuación.

- Es importante diferenciar la escritura en notas blancas y notas negras ya que en general, el tratamiento de las notas largas, en las cuales los movimientos son lentos, pueden presentarse movimientos que no son estilísticos si los utilizamos en notas más rápidas. Por esto, la consideración importante de escritura en notas blancas (*longae*, redondas y blancas) y notas negras (negras y corcheas) debe ser entendida desde el comienzo. Mientras más rápido el movimiento más restricciones tendrá, para el idioma de Palestrina, las notas negras se usan como un camino lógico y natural para llegar a una nota de mayor duración, la cual generalmente estará acentuada.
- Para la escritura de la época hay que entender las negras y corcheas como figuras ornamentales; por eso el concepto de grupo de negras, como una sola figura ornamental es vital para el entendimiento del estilo.
- Están prohibidos los saltos consecutivos en la misma dirección cuando usamos grupo de negras, sin embargo se puede usar dos saltos consecutivos si estos se realizan en direcciones opuestas.
- Saltos mayores a las terceras, dentro del grupo de negras, no son permitidos.

- La enorme importancia dentro de este idioma contrapuntístico en referencia los acentuados y no acentuados de la métrica es vital para no incurrir en errores. En general podemos ver, inclusive históricamente, que los sitios no acentuados tienen menos relevancia y podemos encontrar que el uso de las disonancias estaba reservado a esos específicos puntos gracias a la ley de Franco de Colonia *“Al comienzo del compás, y en todos los modos, se debe usar siempre una consonancias; sin importar que duración tenga esta nota”*. Las direcciones melódicas también se ven afectadas por estas tendencias. Luego de una negra acentuada, la siguiente negra sólo podrá saltar en dirección descendente; ya que la atención de la música está más pendiente de este punto. Los saltos ascendentes tienden a llamar más la atención que los descendentes. Si utilizáramos estos saltos en dirección ascendente y descendente arbitrariamente sin observar esta regla, romperíamos el balance natural que debe ser siempre la regla de oro en las melodías del estilo Palestrina, ya que en un lugar acentuado y un salto ascendente sería utilizar un doble énfasis sobre esta voz ofendiendo así el balance homogéneo que debe estar presente en la obra. Además, como ya vimos, al usar valores cortos las reglas de movimientos y saltos no toleran excepción alguna por la razón ya mencionada.
- El uso de las negras en Palestrina, es el de un camino hacia una nota objetivo, una ornamentación si se quiere de esa meta melódica. El llegar de manera abrupta y súbita a ese objetivo rompe con el concepto de la naturalidad y fluidez que excluye los contrastes y desbalances en la línea melódica; especialmente si este objetivo está en un punto acentuado del compás. El salto es particularmente llamativo en éste sentido. A parte ya hemos mencionado cómo el papel del acento dentro del compás cumple una función especial; en cuanto a que llama más la atención y se debe tratar con más cuidado que las partes no acentuadas. El balance se obtiene cuando estos grupos de negras yendo por grado conjunto encuentran un objetivo en una blanca acentuada; la cual, al tener mayor valor que las notas anteriores, le da equilibrio al pasaje al tener mayor que las notas anteriores, le da equilibrio al pasaje al aportar un momento de calma y una sensación culminante, pero sin

desestabilizar la dirección y la energía que llevan las negras cuando se presentan en dirección ascendente y en grupos. La blanca acentuada se convierte entonces en una meta melódica que culmina el energizante pasaje en negras, pero sólo si estas se conectan por grado conjunto con su meta.

- Los saltos hacia abajo, llaman considerablemente menos la atención que los saltos hacia arriba, por eso su uso es permitido después de una negra acentuada. Notemos que todas estas reglas están enmarcadas y diseñadas para obtener una línea melódica que no llame demasiado la atención; y que pueda compartir, un nivel de importancia igual, a las demás partes que conformarán el resultado final.
- La *cambiata* es una fórmula de ornamentación que goza de un excelente balance; no sólo por la posición de las disonancias y las consonancias dentro de la misma; sino por los giros melódicos y su posterior y su posterior compensación en sentido contrario de acuerdo a las costumbres de la época para el movimiento en negras. Además es la única figura dentro del lenguaje de Palestrina que permite saltar desde una nota disonante.
- La síncope será utilizada como disonancia gracias a este efecto único de suavizar elementos súbitos y sorprendentes que sin esta compensación desbalancearían las líneas melódicas y desordenarían el estilo.
- Las negras guían la frese musical a notas de particular interés o relevancia; si esta nota no cumplía con ser una meta melódica importante, el balance de la frese se vería destruido, ya que como hemos visto las negras apuntan hacia un objetivo, estos son usualmente las notas más graves, agudas o fórmulas cadenciales. El utilizar las negras para resaltar la relevancia de la nota siguiente, y al llegar a esta, no encontrar lo que naturalmente se espera (una nota climática) generaría un

quiebre dentro de la naturalidad de la línea melódica y dentro del estilo, ya que uno de sus pilares es el de no tener contrastes súbitos, sino otorgar respuesta a la expectativa generada. Esta es la razón por la cual la bordadura superior puede usarse si la nota siguiente es una blanca o una nota de mayor duración.

- Las corcheas sólo se usan en pares, se llega y sale de ellas por grado conjunto; sólo pueden usarse en pulsos no acentuados; como notas auxiliares (o bordaduras) sólo se usan de manera descendente.
- La armonía en la época no obliga a resoluciones predeterminadas, ni a secuencias o fórmulas; el papel de la armonía es, sin lugar a dudas, secundario; es un resultado de la sumatoria de las líneas melódicas individuales, no un objetivo o meta. Sin embargo, la resultante armónica debe ser libre, de ocuparse de crear sonoridades despejadas, debe dar la impresión de no estar presente y no debe llamar la atención. Por eso lo único importante dentro del manejo armónico es el concepto de consonancia, disonancia y el lugar de éstas en el compás. El rey de estas relaciones será el bajo, con el cual todo será medido y calculado. Recordemos el caso de la cuarta, la cual es consonante a partir de una textura en tres voces y si el bajo no participa en su formación.
- Palestrina utiliza las disonancias de las siguientes maneras:
  - a) Disonancias de paso
  - b) Disonancias como suspensiones
  - c) Disonancias como notas auxiliares (introducidas por grado conjunto, sobre la parte débil del compás y regresando a la nota original) [Bordaduras]

Las siguientes ocho reglas resumen de manera general el tratamiento melódico expuesto por Jeppesen

- 1) Se evitan los saltos disonantes y los cromatismos
- 2) El ritmo en la música de Palestrina es libre y obedece a los principios prosaicos, y no a los principios de la poesía que siguen patrones rítmicos definidos y mucho menos podemos considerar enmarcarla en compases simétricos todo el tiempo.
- 3) La concepción lineal de Palestrina revela un profundo entendimiento de lo orgánico (organic); evita lo rudo e inelegante, favoreciendo y alegrándose en lo libre y natural. Este estilo evita todo lo abrupto y lo contrastante de todas las maneras posibles. Jeppesen anota que al principio, este estilo puede verse como uniforme e impuesto, pero con el tiempo y el buen entendimiento del mismo se revelará una expresión bastante rica que se atribuye a una “cultura superior”
- 4) El balance no permite resaltar un elemento a expensas de ocultar otro. La música de Palestrina obedece a los principios del renacimiento tardío, en los cuales la independencia de las partes, cuando son entrelazadas de manera magistral, no permite separar ninguna de las mismas sin afectar la construcción global.
- 5) Las secuencias son poco frecuentes en la música de Palestrina, las encontramos en sus primeros trabajos. La razón para no usarlas se justifica en el punto anterior; ya que el balance general se vería afectado si se hace un énfasis repetitivo en un motivo melódico.
- 6) Dentro del estilo es más predominante el movimiento parsimonioso (por grados conjuntos diatónicos).
- 7) Se evitan los intervalos de sexta mayor y séptima, y cualquier otro intervalo más amplio que la octava. También todos los aumentados y disminuidos son excluidos del idioma, junto con el semitono cromático, do natural que va a do sostenido.



- 8) Si el movimiento abarca un salto interválico amplio, será compensado con un movimiento contrario a la dirección del salto. Este movimiento puede ser por grado conjunto, o en algunas ocasiones por salto.

La conclusión central de la investigación se resume en ver cómo los elementos musicales, ritmo, altura, duración, acentuación, distribución del texto, armonía, imitación, registro, distribución de la consonancia y la disonancia se basan en la naturalidad de las partes. Es decir, todos los elementos musicales mencionados anteriormente deben ser distribuidos de manera tal que una voz no llame la atención por encima de las demás; y si es necesario que lo haga, debe hacerlo de manera natural, poco a poco hasta alcanzar su punto culminante, que puede ser rítmico o de altura, entre otros; y una vez lo hace, esta parte que se vio resaltada brevemente debe paulatinamente regresar a formar parte del buen balance con las otras, es decir, que no debe disminuir su intensidad súbitamente.

Para lograr entender el estilo de Palestrina es necesario comprender lo mencionando anteriormente; una vez se entiende este transcurrir natural de las voces entonces comprender enteramente el compendio de restricciones formulada por Jeppesen y Gauldin, quienes, en mi concepto, son los que mejor se aproximan a este concepto de fluidez de la línea melódica.

No hay una sola línea en el texto de Jeppesen que indirectamente no tenga que ver con esta conclusión general; todas sus reglas y extracciones de ejemplos tratan fervientemente de hacernos entender este abstracto concepto de fluidez melódica.

Todos los elementos deben estar balanceados y ninguno de ellos debe realizar acciones súbitas, a no ser que el texto lo indique así. Sin embargo, no será hasta el barroco temprano cuando el texto comience realmente a robar el trono a la naturalidad melódica con la aparición de una segunda práctica.

Concluimos pues que, no sólo es necesario aprender las cinco especies según Fux, que ya conocemos como sólo ejercicios hasta la quinta especie; no basta tampoco con saber

linealidad histórica de los eventos musicales y teóricos que generaron el estilo de Palestrina como una evolución que elimina elementos del lenguaje de Josquin; es necesario una comprensión de todos los elementos mencionados para entender la naturaleza de las líneas de Palestrina.

Una de las conclusiones más importantes de esta investigación es la buena distinción de estas líneas, cuya regla de oro es entonces: si una línea es incómoda, difícil o extraña cuando se canta, lo más seguro es que presente algún conflicto con las reglas que de manera magistral los autores han logrado extraer de la obra de Palestrina.

## 7.1 PRINCIPALES REGLAS IDIOMÁTICAS

A manera de resumen práctico y con el único objetivo de ayudar en el trabajo de análisis como una cartilla de referencia, se presenta a continuación el siguiente anexo.

**Intervalos justos:** No se toman por movimiento directo ni paralelo.

*Excepción:* Las quintas y octavas justas se pueden presentar si la voz externa aguda se mueve por grado conjunto y en cadencia final.

**Intervalos imperfectos:** Se manejan libremente

*Excepción:* No abusar del paralelismo entre terceras y sextas hasta el punto de que se pierda la independencia de las voces. En negras es posible usar más paralelismo de este tipo que en notación blanca.

### DISONANCIAS.

La nota de mayor valor en que se pueden presentar es la blanca. Sólo pueden resolver a intervalos imperfectos y de manera descendente.

**Como blancas:** a) Notas de paso; *Excepción:* no si las preceden dos negras

b) Suspensiones; *Excepción:* en más de dos partes, la suspensión puede resolver a un intervalo perfecto si, al mismo tiempo, resuelve a uno imperfecto en relación con una tercera parte. Mientras se esté en la fracción disonante, la voz que acompaña puede moverse en ritmo de negras como bordadura inferior, superior, grado conjunto ascendente y descendente. La resolución de las suspensiones debe presentarse, no como fracción del pulso acentuado donde se presenta la disonancia, sino que debe resolver en el siguiente pulso no acentuado.

En compás 3/2, las tres blancas deben ser consonantes; en el compás de 3/1, la fracción inacentuada puede ser nota de paso.

**Como negras:** a) Notas de paso

b) Bordaduras; *Excepción:* la bordadura ascendente regresará a un valor rítmico mayor que la negra. Puede no ser disonante.

c) Escapadas: No.

d) *Cambiatae*; *Excepción:* Sólo en forma descendente. El grupo de la cambiata puede tener variaciones rítmicas pero la segunda nota será siempre una negra. En caso de que la cuarta nota sea una negra, deberá haber una quinta, que será la segunda superior de la cuarta nota.

e) Anticipación: Preparadas por grado conjunto descendente; pueden no ser disonantes.

f) Apoyaturas; *Excepción:* Sólo descendentes y luego de una blanca acentuada o luego de una redonda con puntillo.

## CASOS ESPECIALES

**Disonancias en uno contra uno:** Sólo en negras. Ambas partes deben manejar la disonancia perfectamente; ej.: nota de paso vs *cambiata*. En más de dos voces, debe haber una voz estática; así, una de las líneas disonantes puede no ser disonante con la línea estática pero sí sí con la otra voz que se mueve en negras; esta voz esta voz que si es disonante con la estática debe manejar su disonancia de acuerdo con la regla. Si hay dos voces estáticas, ambas líneas deben manejar bien la disonancia con ambas voces estáticas, no sólo con el bajo.

**Cambiata rellena:** Se compone de cinco notas, un grupo de cuatro negras más otra nota de cualquier valor igual o superior a éstas. El grupo de negras debe comenzar sobre acento e ir por grado conjunto en dirección descendente; de éstas, la tercera negra es disonante y la quinta nota debe ser la segunda superior a la cuarta.

**Disonancias “parásitas”:** En más de dos voces. Una voz utiliza una negra que rompe con las reglas de las disonancias, preparación o resolución o ambas. Esta negra hace un unísono con otra voz que esté realizando una suspensión disonante de manera correcta y luego abandona el unísono para continuar con su voz.

**Cuartas consonantes:** Sólo en tres voces o más. Sobre un bajo estático una segunda voces en pulso no acentuado llega a una cuarta por grado conjunto y genera una suspensión para luego resolver como cualquier otra. *Excepción:* la otra voz puede sumarse a la suspensión disonante.

## CONDUCCIÓN MELÓDICA

Se tiende a compensar más los saltos ascendentes que los saltos descendentes; a medida que las figuras son más cortas, más estrictas se vuelven las reglas.

**Como redondas y notas de mayor valor:** No se usan los intervalos aumentados o disminuidos, las séptimas ni las sextas. *Excepción:* sólo la sexta menor en dirección ascendente.

**Como blancas:** Mismas reglas anteriores. Se pueden hacer saltos consecutivos en dirección ascendente si el intervalo cada vez es más pequeño, o en dirección descendentes si el intervalo cada vez es más grande. *Excepción:* segunda ascendente seguida de saltos de tercera descendente si se compensa por grado conjunto descendente se tiende a compensar los saltos ascendentes.

**Como negras aisladas:** Mismas reglas anteriores. Esta negra se trata como en la tercera especie, como nota de paso o bordadura. Tener en cuenta que luego de una blanca con puntillo, si la negra siguiente se aborda por salto; tanto la blanca con puntillo, como la negra deben ser consonantes.

**Grupo de negras:** Mismas reglas anteriores. *Excepción:* no se permiten dos saltos en la misma dirección. *Excepción:* segunda descendente y seguir en la misma dirección por salto, pero sólo de tercera y compensar con grado conjunto ascendente; salto de tercera seguido en la misma dirección por segunda. Desde negra acentuada, no se salta a otro de manera ascendente; saltos descendentes, mejor desde negra acentuada. Saltos consecutivos en direcciones contrarias son permitidos. Al salir del grupo de negras, es mejor llegar por grado conjunto a la blanca acentuada. *Excepción:* si la blanca no está acentuada, se debe ligar a la siguiente. Movimientos descendentes de sólo tres negras pueden saltar a blanca acentuada. *Excepción:* si la blanca no está acentuada, se debe ligar a la siguiente. Los saltos en ambas direcciones deben ser compensados. Es raro tener grupos de sólo dos negras y,

más aun, en lugar acentuado. Se evitan las secuencias. La primera negra del grupo puede abordarse por salto.

**Corcheas:** Se llega y sale de ellas por grado conjunto. Se usan sólo en pares, en fracción inacentuada del compás. No saltan entre ellas. Pueden ser bordaduras superiores.

1: negra después de blanca con puntillo

2: dos o más negras

## ASIGNACIÓN DEL TEXTO

**Pueden llevar texto todas las:** cuadradas, redondas, blancas, negras aisladas (*excepción:* menos la anticipación). Grupos de negras (*Excepción:* sólo la primera nota del grupo y después de terminado éste, la siguiente nota no lleva texto, pero la siguiente de ésta sí).

**Nunca llevarán texto:** Las corcheas y las negras aisladas como anticipación.

**Obligatoriamente llevarán texto:** Las notas repetidas (*Excepción:* La negra como anticipación).

## ARMONÍA

**Acordes reales permitidos:** M-M<sub>6</sub> m-m<sub>6</sub> Dis<sub>6</sub>. Au<sub>6</sub>. *Excepción:* Si el bajo realiza una suspensión, la resultante puede ser Dis.

**Acordes prohibidos:** M<sub>6</sub>/4. M<sub>6</sub>/4. Dis-Dis<sub>6</sub>/4. Au-Au<sub>6</sub>/4 *Excepción:* El M<sub>6</sub>/4 puede resultar del caso de la cuarta consonante.

## RITMO Y VALORES DE LAS NOTAS

Generalmente se comienzan las obras con valores lentos y las figuras tienden a disminuir de valor. La última nota debe ser una cuadrada. El uso de las síncopas permite terminar movimientos de negras en blancas inacentuadas. Las notas tienden a ser más importantes mientras más valor tengan. Mientras más corto el valor de la nota, más estrictas serán las reglas de conducción melódica.

Se puede inferir con muy cerca certeza, que a mayor duración de un sonido, mayor acento.

## NOTAS PERMITIDAS

**Notas reales:** C, D, E, F, G, A, B, Bb, Eb

**Música ficta:** C#, D#, (según Jeppesen), F# G#, Bb, Eb

**Como modificación de la tercera menor del modo para finales de obras:** C#, F#, G#

Consideraciones generales de Jeppesen

- 1) Se evitan los saltos disonantes y los cromatismos
- 2) El ritmo en la música de Palestrina es libre y obedece a los principios prosaicos, y no a los principios prosódicos de la poesía que siguen patrones rítmicos definidos y mucho menos podemos considerar enmarcarla en compases simétricos todo el tiempo.
- 3) La concesión lineal de Palestrina revela un profundo entendimiento de lo orgánico (*organic*); evita lo rudo y tosco, favoreciendo y alegrándose en lo libre y natural. Este estilo evita todo lo abrupto y lo contrastante de todas las maneras posibles.

Jeppesen anota que, al principio, este estilo puede verse como uniforme y riguroso, pero con el tiempo y en el buen entendimiento del mismo, se revelara una expresión bastante rica, atribuible a una “cultura superior”.

- 4) El balance no permite resaltar un elemento a expensas de opacar otro. La música de Palestrina obedece a los principios del Renacimiento tardío, en los cuales la independencia de las partes, cuando éstas son entrelazadas de manera magistral, no permite separar ninguna de las mismas sin afectar la construcción global.
- 5) Las frecuencias son pocos frecuentes en la música de Palestrina, aunque las encontremos en sus primeros trabajos. La razón para no usarlas se justifica en el punto anterior, ya que el balance general se vería afectado si se hace un énfasis repetitivo en un motivo melódico.
- 6) Dentro del estilo es más predominante el movimiento parsimonioso (por grado conjunto diatónico).
- 7) Se evitan los intervalos de sexta mayor y de séptima, y cualquier otro intervalo más amplio que la octava. También todos los aumentados y disminuidos son excluidos del idioma, junto con el semitono cromático, por ejemplo, do natural que va a do sostenido.
- 8) Si el movimiento abarcó un salto interválico amplio, será compensado con un movimiento contrario a la dirección del salto. Este movimiento puede ser por grado conjunto o, en contadas ocasiones, por salto



## 8. BIBLIOGRAFÍA

- FUX, Johann Joseph. The study of counterpoint from Gradus ad Parnassum New York, W.W.Norton & Company, Inc. 33<sup>rd</sup> Printing
- GAULDIN, Robert. A practical approach to Sixteenth-century Counterpoint. Long Grove Illinois.
- De la MOTTE, Diether. Contrapunto. Traducción de Miguel Angel Centenero Gallego. Barcelona, Idea Books. 1998.
- JEPPESEN, Knuid. Counterpoint he polyphonic vocal style of the sixteenth century. Translated by Gleb Haydon. New York, Dover Publications, Inc. 1992.
- JEPPESEN, Knuid. The style of Palestrina and the Dissonance. Dover publication, Mineola New York 2005.

### 8.1 BIBLIOGRAFÍA PREVIA O INDIRECTA

- OWEN, Harold. Modal and tonal counterpoint from Josquin to Stravinsky. New York, Schirmer Books.
- CHERUBINI, Luigi. A treatise on counterpoint and fugue. Melville, New York. Belwin Mills publishing Corp. A Kalmus Publication.
- BENT, Margaret. Counterpoint, composition and Musica Ficta. Routledge, New York, 2002.
- HIL, John Welter. La musica barroca. Musica en Europa occidental, 1580-1750. Ediciones Akal, Madrid 2008.
- FUX, Johann Joseph. Gradus and Parnassum, Traduction francaise de Pierre Denis Vers 1773, Edition en facsimile commentée par Monique Rollin. Cnrs editions, Paris 2002
- KÜHN, Clemens. Tratado de la forma musical. Editorial Labor, Barcelona 1994

- BAS, Julio. Tratado de la forma musical. Editorial Recordi, Buenos Aires 1947
- HOULE, George. Meter in music, 1600-1800 Performance, Perception and Notation. Indiana University Press, Bloomington, 2000.
- MANN, Alfred. The Study of the fugue, Dover Publications, New York 1987
- RIEMANN, Hugo. History of music Theory, University of Nebraska press, Lincoln, 1966
- DONINGTON, Robert. The interpretation of early music, Norton & Company, New York 1992
- WILLIAMS, David Russell - DAMSCHRODER, David. Music theory from Zarlino to Schenker a bibliography and guide. Pendragon Press, Stuyvesant New York, 1990
- MORRIS, R.O. Contrapuntal Technique in the Sixteenth Century. Halstan & Co. amersham, Bucks, Great Britan 1975.
- YEPES, Gustavo. Cuatro teoremas sobre música tonal. Serie cuadernos de investigación, abril del 2011. Universidad EAFIT  
[www.eafit.edu.co/investigacion](http://www.eafit.edu.co/investigacion)
- ROGERS, Michael. Teaching Approaches in music Theory, an overview of pedagogical philosophies. Second edition. Southern Illinois University Press. Carbondale 2004

## 8.2 FUENTES ELECTRÓNICAS TOMADAS DE JSTOR

- Tonality and Atonality in the Prologue to Orlando di Lasso's "Prophetiae Sibyllarum:" Some Methodological Problems in Analysis of Sixteenth-Century Music Author(s): Karol Berger Source: The Musical Quarterly, Vol. 66, No. 4 (1980), pp. 484-504. Published by: Oxford University Press Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/741963>.

- Review: [untitled] Author(s): H. K. A. Source: *Music & Letters*, Vol. 43, No. 1 (Jan., 1962), PP. 64-66 Published by: Oxford University Press Stable TJRL: <http://www.jstor.org/stable/732815>.
- Aspects of Mode in Sixteenth-Century Magnificats Author(s): Robert G. Luoma Source: *The Musical Quarterly*, Vol. 62, No. 3 (Jul., 1976), pp. 395-408 Published by: Oxford University Press Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/741353>.
- Composition for Equal Voices in the Sixteenth Century Author(s): Frank Carey Source: *The Journal of Musicology*, Vol. 9, No. 3 (Summer, 1991), pp. 300-342 Published by: University of California Press Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/763705>.
- Giovanni Pierluigi, da Palestrina Author(s): Henry Davey Source: *Proceedings of the Musical Association*, 25th Sess. (1898 - 1899), pp. 47-69 Published by: Taylor & Francis, Ltd. on behalf of the Royal Musical Association Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/765152>
- The Paraphrase Technique of Palestrina in His Masses Based on Hymns Author(s): Robert L. Marshall Source: *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 16, No. 3 (Autumn, 1963), pp. 347-372 Published by: University of California Press on behalf of the American Musicological Society Stable LTRL: <http://www.jstor.org/stable/829827>.
- Zarlino's Definition of Fugue and Imitation Author(s): James Haar Source: *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 24, No. 2 (Summer, 1971), pp. 226-254 Published by: University of California Press on behalf of the American Musicological Society Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/830492>.

- False Relations and Chromaticism in Sixteenth-Century Music Author(s): James Haar Source: *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 30, No. 3 (Autumn, 1977), pp. 391-418 Published by: University of California Press on behalf of the American Musicological Society Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/831048>.
- The Logic of Renaissance Harmony Author(s): Geoffrey Nutting Source: *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, Vol. 5, No. 2 (Dec., 1974), pp. 251-263 Published by: Croatian Musicological Society Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/836567>.